عبْـقَر .. والرّاوي .!

حينمـا كـانت **علامات** تـأخذ طريقهـا .. خــلال السـنوات السـت الماضية إلى القارىء المحلّي والقاري العربي ، محتفية بـالدرس النقدي في بعديه التنظيري والتطبيقي ، ومن خـلال مصادره العربيـة والغربيـة ؛ كان سؤال الترجمة سؤالاً مطروحاً على هيئة تحريرهـا .. وعلـى النـادي الذي يتولى إصدارها ؛ وذلك لأن كثيراً مما تتولّى علامـات نشره ، كـان محاولة للبحث عن أصول النقد الحديث .. في مصادره الغربية وترجمتها إلى العربية . وكان يحفّ بتلك النظريـات والأصول نصـوص إبداعيـة ، تقتضـي ترجمتـها كذلك . وهـذا ما تولّد عن التفكير في إصدار دوريـة " **نـوافذ** " .. التي تعني بالترجمة عن الآداب الأجنبية .!

وكان **لنوافذ** الصّدى الواسع .. الذي لم نكن نتوقعه لهـا . وإذا لم يكن ذلك الصدى صادقاً تماماً على ما أصدرناه ؛ فإنه كان معبراً عن الحاجة إلى مثل هذا الإصدار . ولعله يكون معبراً وصادقاً على المسـتوى المتوخَى .. من هذه الدورية .! والذي نـأمل أن يتحقّق لنـا فـي أعدادهـا القادمة ..!

ومع ذلك أثارت دورية (**نـوافذ**) سـؤالاً جـاداً وصريحـاً .. ندين فيـه لمجموعـة مـن الذيـن كتبـوا عنهـا .! هـذا السـؤال يتعلّق بضــرورة الإعتناء بالإبداع المحلي والعربي ؛ بحيث يأخذ هذا الاعتناء شكل دوريـة

تهتمّ بنصوصه نشراً ، بعد أن أعطت " **علامات** " اهتمامها لهذه النصوص من ناحية الدرس والنقد .!

من هنا اعتنى النادي الأدبي الثقافي .. ممثلاً في مجلس إدارته، وفي أعضائه من الأصدقاء ، الذين يعينوننا على النهوض بواجب ثقافتنا الوطنية ؛ بمستؤولية التفكير في إصدار يُعنى بالإبداع .. في مختلف صوره ؛ وعلى نحو أدق في صورة الشعر والسرد .! وانتهى التفكير إلى ضرورة إصدار دوريتين لا دورية واحدة ؛ تعنى أولاهما بالشعر .. والأخرى بالقصة والرواية . وقد اتفق الأصدقاء على أن يختاروا للأولى اسم (**عبقر**) وللأخرى اسم (**الراوي**) .!

وإن (**علامات**) وهي تزف لقرائها الكرام خبر صدور هاتين الدوريتين في شهر شوال (فبراير) القادم إلى جانب (**نوافذ**) ، فإنها تتطلّع إلى أن يكون المثقف العربي ناقداً ومترجماً وشاعراً وقاصاً .. وروائياً ؛ هم أصدقاؤها الذين عليهم تعويلها ؛ وبهم تنهض بمسؤوليتها وتفي بالتزامها ..!

لذا فإننا إذ نحتفي في مقدّمة هذا العدد .. من علامات بنبأ قرب صدور (**عبقر**) و(**الراوي**) فإننا نحتفي، مقدّماً ، بما سوف يصلنا من عطاءات مثقفينا السعوديين والمثقفين العرب في كل مكان .. والله نسأل التوفيق والسداد وهو المستعان .

أسرة التحرير

المقارنة والتناص

قراءة مستجدة في منهجيات الأدب المقارن

محسن جاسم الموسوي

١) الإطار النظري المقارن : من الفلسفة الوضعية إلى النظرية النسبية، ومن المؤلف إلى القارىء

لم تعد القراءة معنية بالبحث عن التأثيرات، فهذه حكاية عتيقة سخر منها العديدون منذ زمن، حتى وصفها رينه وَلك بأنها ميدان ربح وخسارة، وحسابات لم تعد تعني أحداً[1]. فالانتقادات التي وجهت في حينه إلى المدرسة الفرنسية السابقة على التفكيكية لم تكن مجهولة منذ أن تنامت المناهج الأميركية المتعمقة في النقد الأدبي والمتمنعة في الثقافات الممتزجة، تلك الذائبة في بوتقة انصهار مجتمع كالمجتمع الأمريكي نفسه.

فلكل منهج سبب وموطن، ولكل مدرسة أصول ودوافع، والثقافة الأميركية لا تحتاج بالضرورة إلى منهجيات " التأثير " الفرنسية التي تلجأ إلى المقارنة بين ثقافتين أو بين لغتين أو أكثر الأخيرة تنطلق من وعي فرنسي خاص بالثقافة الفرنسية آخذة عن غيرها أو مؤثرة فيها. فالدولة قائمة فيها، وكذلك الأمة. كما إن انتشارها الإمبراطوري أوهمها بأن الأقطاب تأخذ عن المركز أولاً، وهي لا تعطي إلا القليل. أما الثقافة الأمريكية فهي خليط، متمازج، متداخل، ابتداؤها هجر ومآلها ذوبان، وكل ما فيها ينتعش بهذا الامتزاج حتى عندما يبرر الاختلاف في هذا الخليط. من هنا تتأكد مفهومات جديدة للدراسات الحضارية، قد تبتدىء

بقراءة النصوص قراءة دقيقة، وتنتشر منها ترجمة وتفسيراً ومعالجة وتأسيساً في الواقع. كل ماعدا ذلك طارىء، حتى عندما يبدو المزاج " التجاوزي " لجماعة أمرسن أو الغرائبي عند " بو " أو الاستعاري والمجازي عند " ملفل " طاغياً ومؤثراً وقوياً، فالتفرد شيء وما هو قاعدي واسع شيء آخر. ومهما يكن، فإن الأجواء الأميركية مستقبلة كلما بدا القادم الجديد متواطئاً مع هذا " القاعدي الأساس ". وعندما تبدو الشكلانية الروسية ممكنة الاستثمار بصفتها آلية نقدية تحيد عن " قومية " النزعات الفرنسية بمزاجها المكتفي أو الألمانية بطموحها الروحي، فإنها تتجذر وتنتمي بيسر وسهولة. كذلك آليات التفكيك التي لا ترى وجود حقيقة واحدة تستحق التمثيل أو العرض أو وجود واقع واحد يبرر المطلقات والآراء المنغلقة وتعبيرات القداسة، هذه الآليات ستجد ترجمتها بيسر، لتنتشر وتسود ولكن بانحراف جديد يساير الثقافة الآخذة. إذاً، كيف ينبعث هذا التعامل مع القادم الجديد من آليات ومعارف وثقافات وأفكار. إن فكرة التأثير بمعناها الأساس المنقب عن الأصول والمصادر لا تعني الثقافة الأمريكية. ولو جرى الاهتمام لكان ذلك معاكساً لبنيتها الأساس، تلك التي تتشكل كل يوم بمزيد من الأخذ والانصهار والاحتواء داخل مجتمعات مستوعبة فاعلة وحياتية أولاً. ولا يعقل أن ينشغل المثقفون والدارسون بقراءة ما أخذوه وما ذاب في تكوينهم. كان لابد من رفض منهجية اصطياد المصادر والأصول. وهكذا لم يعد موضوع التأثير شغلاً شاغلاً : فثمة انحراف أساس بالدراسة والقراءة باتجاه النص أولاً، آليات تناوله وقراءته، بما يعني أننا سنكون أمام المؤلف والنص والقارىء. هذه الثلاثية هي التي تكون مدار الاهتمام، وماعداها جهد ضائع لا مبرر منه ولا ضرورة. ولهذا جرت الاستجابة لما يقوله رولان بارت لاحقاً بيسر واضح : فقبله كان " ولك "

يشكو من احتمالات تقهقر الأدب المقارن إذا ما جرت منهجية التأثير وسادت، كما وضعها أساتذة المقارنة الفرنسيون في خاتمة القرن التاسع عشر. وقبل بارت بقليل راجت نزعة النقد الجديد رواجاً واسعاً أتاح استجابة ليست اعتيادية للشكلانية الروسية وللبنيوية الفرنسية. كان بارت يقول، عام ١٩٧١ :

" إن السعي لإيجاد المناهل والتأثيرات لعمل ما، هو انسياق وراء أسطورة الأبوة والانتماء. وما المقتبسات التي تشارك في تكوين النص غير ما هي عليه، غفل وأثرها لا يقتفى، لكنها مقروءة من قبل أيضاً. إنها تنصيصات بدون فوارز مقلوبة ".

لكن ما يقوله رولان بارت ليس وليد تحولات تلقائية. فثمة تحولات ترتبط بمفهومات الانقلابات الفكرية والاجتماعية في الغرب منذ العصور الوسيطة. وسواء قبلنا بأرنولد وما يقوله بهذا الصدد في مقالاته عن هنريش هاينه والثقافة الألمانية أو استعنا مباشرة بغوته، فإن ما يسمى بالروح الحديث هو مجموعة التغيرات التي تلت تلك العصور والتي قادت إلى الاحتفاء بالإنسان. لكن هذا الاحتفاء ليس ذلك الانتباه النهضوي وحده، أي ذلك الذي حل بديلاً للصور والمنمنمات الملونة المعنية بالقديسين. فهذا الجديد جاء بالرسم والنحت المعني بالجسد البشري، لكن التوسع التجاري وحركة الأساطيل البحرية والحربية وتغيرات البنية التجارية والاجتماعية المصاحبة لهذا التوسع الاستعماري قاد إلى ولادات اجتماعية واسعة، ومعها احتفالية خاصة بالأفراد بعيداً عن فئات الخاصة، الملوك والحاشية والأمراء والفرسان الذين كانوا يشغلون المسرح، بينما تنزوي المجموعات الأخرى مادة لرغبات هؤلاء. أما التغيرات الجديدة والمكتشفات الجغرافية والعلمية

والمعرفية فإنها فجرت من تلك التركيبات، وأجرت تغييراً حاداً قاد إلى توسع مديني توجده فئات مهاجرة من الريف، عاملة أو وسيطة أو مهنية وفنية، لها لغاتها ومعلوماتها وطموحاتها وانشغالاتها وعواطفها. وبقدر ما يقود ذلك إلى انتهاكات واسعة في بنية ما كان لغةً وتركيبات وقاعدةً، وما قام كعاداتٍ ومجموعة سلوك، فإنه اقترن بوعي يمتد في المفهوم الجديد للإنسان. ومهما كانت فئات المثقفين الإنسانيين معنية ضرورة بالذهن الإنساني، ميزاته المتجانسة ومواصفاته المميزة له عن الحيوان، إلا أن السياق الأوسع لمفهوم الإنسان لا يتجاوز المفاهيم البشرية، ومنها العنصرية والاجتماعية وغيرها. ولهذا ظهر الخطاب الامبراطوري الاستعماري منذ القرن السابع عشر واضحاً في تحديد العلاقة بالشعوب الأخرى، الخصيمة أو المستعمرة، كما ظهر الخطاب الداخلي المهيمن بصفته " الفحولية " أو المالية المتنفذة والغالبة. ولكل من هذين الخطابين سماته التفصيلية ؛ لكنهما يجتمعان على الإعلاء من كيان الفرد مغيراً أساسياً داخل الحركة الجارية، بصفته الفاعلة والعقلانية في آن واحد. ولهذا لم يكن غريباً أن يظهر المؤلف كياناً يحكي عنه، يتصدر الكتابة، ويكثر المكتوب عنه. وحتى قبل حلول الولع الرومانسي بشخصية الشاعر كان المؤلف هو بذرة " الفهم الإنساني " للهيمنة على العالم المختلق : وعلى الرغم من تفاوت التحاور مع شخصية " الشاعر " إلا أن أوربيي القرن التاسع عشر كانوا يكثرون من الإشارات الشخصية، بينما يقبع " النص " في خلفية الصورة دائماً. وعندما تظهر رسائل أحد الشعراء مطبوعة، يتأكد الحوار الشخصي مع المؤلف والشاعر، معه أو ضده حسب مواصفات تقررها المعايير السائدة التي تمنح خطاب مرحلة ما سماته المميزة له.

وحتى عندما يتخلخل وضع " البطل " الرومانسي، ويجري تقليم أظافره أو تحجيم مغامراته بموجب المعطيات الواقعة، ضروراتها

ومحدداتها، كما هو الأمر في الروايات الواقعية الاجتماعية، بقي المؤلف قوياً يطل على خليقته مرة واحدة، أو يتدافع مع الشخوص ليملي عليهم رأيه أو شكوكه. ولربما أبعدته الأصوات المتعددة للسرد عن حضوره الطاغي، وتأثيره الحاسم في مجرى الأمور والمواقف والأخلاق، كما تفعل أملي برونتي في مرتفعات وذرنغ مثلاً، لكن هذه الخلخلة لأصوات السرد، ما بين شخوص كنيلي دين أو لكوود أو حتى المؤلفة جزئياً، ينبغي ألا تؤخذ على أنها إخلاء لموقع المؤلف في الروايات المعاصرة : فالكاتبة كانت تستتر أصلاً خلف صوت ذكوري خشية من رفض الناشرين الذكور للكاتبة الأنثى المجازفة، وما هذا الانزواء أو التطويع القوي لإدارة السرد غير نتيجة منطقية لهيمنة غير منطقية على الكاتبة. إن المؤلف هنا مضطر إلى إقصاء نفسه ريثما يستعيد مكانته وهويته، فيعلن حضوره عندئذ. إنه " التكتيك " الذي لابد منه قبيل استرجاع اسم المؤلف ؛ لكن دلالة الفعل حاضرة. برغم ذلك : فالمؤلفة تمارس الإقصاء الذي يرتضيه مجتمعها، وموتها الرمزي إيذان بولادة لاحقة للتيار النسوي من جانب وكذلك لطغيان النص، عالماً مختلفاً داخل اللغة، له قوانينه ونظماته وسننه وعلاقاته بما كان وما يكون من جانب آخر.

أما ظهور هذه النصوص ومثيلاتها فيقترن أيضاً بسياق أوسع، تجتمع فيه الاكتشافات العلمية والبيولوجية والبحوث الاجتماعية والاقتصادية، وتطبيقاتها المقاربة للمكتشفات العلمية المعاصرة أو اللاحقة. ثمة أكثر من مظهر يشارك في تكوين " روح العصر "، كتمرد على ما سبق، وبضمنه " الوضعية " فلسفةً " نهائية " قاطعة ذات أجوبة حاضرة أو قابلة للحضور على الأسئلة المختلفة، ومنها الأسئلة التي تدخل في المعتقد والواقع والحقيقة والعرف. كل ذلك ستضعه الفلسفة الداروينية محل تساؤل، وسيحضر التساؤل والشك بديلاً للمطلق، وستعزز " انطباعية " الجماليين من أمثال وولتر بيتر من ارتعاشة

الحضور، وتبديد المطلقات، وإعلاء ما هو متأرجح قلق، متوتر، متردد كنبضات غير متجانسة. كل لحظة لها معناها المختلف عن سابقتها، وكل ما يجري هو هذه اللحظات، بصفتها التجربة التي لا معنى لغيرها. ومقابل ذلك يؤكد آينشتاين نظريته النسبية لتنقلب مفاهيم الزمن انقلابات جذرية تجعل من السنن الوضعية موضع شك، ورفض تدريجي. أما في نظريات المقارنة وكذلك التناص، فإن كل ذلك، ومنذ تأكيدات بيتر على لحظات الرائي، استجاباته إزاء ما هو خارج عنه كتابة أو لوحة، يحيل الاهتمام من الكاتب، شخصه وحياته وتداخلات ذلك بكتاباته، إلى النص، باثاً للأفكار والشفرات والسنن، ومنه أيضاً إلى القارىء والرائي، شريكين في صياغة المعنى. هكذا تتشكل المعاني من هذه الاستجابات، حسب نظريات استجابة القارىء التي يأتي بها هانز روبرت ياوس وجيرالد برنس وستانلي فش ولفكانغ أيسر وامبرتو إيكو وغيرهم.

٢) المقارنة في مستجدات النقد الأدبي المعاصر

ومنذ أن كتب وليم ومزات ومونرو بيردسلي في الأيقونة اللفظية ضد الخلط بين " القصيدة " و " نتائجها "، معارضين المغالطة القائمة على استخلاص " مبادىء النقد من الآثار النفسية للقصيدة، والتي تنتهي بالانطباعية والنسبية " كان جماعة استجابة القارىء يبحثون في تقديم الرد على النقاد الجدد، وكذلك على الشكلانيين بعامة. وبين مقالة ستانلي فش في الرد على النقاد الجدد ودراسة أيسر عن القارىء المفترض عامان فقط، لكنهما بدا متصلين في تقديم تفسير آخر للقصيدة غير جسدها المدون الذي يتناوله النقد الجديد. إذ يرد فش في مقالته المنشورة في عام ١٩٧٠ بعنوان الأدب في القارىء على تلك القراءة،

مشيراً إلى أن الأدب يوجد عندما يقرأ. ولم يكن وولفكانغ أيسر يختلف عن ذلك في كتابيه القارىء الضمني (١٩٧٢) وفعل القراءة : نظرية الاستجابة الجمالية (١٩٧٦)، فالأدب لا يحضر بدون فعل القراءة، وما النصوص غير جسد وفراغ، وفراغاته هي ما ينبغي أن يمتلىء بفعل القراءة. وكلاهما يعيدان للقراءة حيوية ما، فالقارىء فاعل لا تابع. إذ كما يقول فش في مقالته المارة الذكر : " إذا ما تساءل شخص ما عما تفعله في هذه اللحظة، لكان الجواب، إني أقرأ، بما يعني الإقرار بأن القراءة... هي شيء تقوم به ". وبينما لا يهمل فش وغيره دور الناقد، فإن تفصيلات أخرى تحضر في دراساتهم بهدف إيضاح معنى الاستجابة المذكورة بصفتها منهجاً تأويلياً. فالناقد هو الذي يأتي بعدته إلى التكوينات اللفظية أو الفنية موضحاً وشارحاً، دافعاً القارىء إلى العودة إلى كثير مما كان قد طالعه من قبل، من أجل أن يبصره بضوء جديد وبفهم آخر. وكما أن بعض النصوص تعنى بالتمثيل أو العرض البلاغي فإن أخرى تعنى بما هو جدلي، كما يقول فش. والأخيرة هي التي تثير وتناقش وتختلف وترتبك، على خلاف الأولى، أو البلاغية، التي تستجيب للسائد والمتوقع، معززة منه أو مؤكدة له[٢].

ومهما يكن فإن المنهج المذكور لا يتشكل في داخله من كل متناسق من الآراء، وبين التراجع الذاتي في التأويل، والخشية من كثرة التأويلات في ضوء ذلك، تزدحم الخلافات حول صلاحية المنهج وتأثيره. لكن " فش " وآخرين يرون أن مظاهر " الإجماع " التي تميز قراءات واسعة لنصوص ما تعني وجود استعدادات واستراتيجيات مميزة للقراءة، وهذه الاستراتيجيات هي التي تمتلكها مجموعات ما من القراء. كما أنها تتيح لنا التحدث عن " مجتمعات تأويلية " أو تفسيرية، لها ما يجمعها وعندها تتلمذت عليه وبموجبه. وبكلمة أخرى، فإن القارىء المقصود

ليس بريئاً، كما أنه لم يأت من فراغ. إنه القادم إلى النص ومعه استراتيجياته ومعارفه وتوقعاته التي قد يشاطره فيها العديدون. وحتى عندما يخفق القارىء في شيء، أو يلتبس عنده الأمر، فثمة ناقد يعيد تكوين الكيانات الفنية ثانية، وسيطاً بين النص والقارىء.

هذه القراءة ليست وليدة المصادفة إذن، كما إنها تلتقي قراءات أخرى لا تقل أهمية عن مراجعة منهجيات الآداب المقارنة : فالنقد النسوي مثلاً لا يعني النقد المكتوب من قبل النساء فحسب، وإنما هو ممارسة تتقصى التمييز بين ذكورية المجتمع وغيره، أو إنه النقد الذي يبتدىء بهذا التقصي ليبلغ الممارسة الأنثوية في اللغة، ماراً بالمجابهة والصراع، والاستقلال والوعي الأنثوي. لكنه فوق كل هذا وذاك أعانه تفكيك اللغة بصفتها الميدان اللساني الذي يتشكل فيه الخطاب، الخطاب الذكوري أولاً والذي يدفع بالأولاد إلى محاكاة الأب ممثلاً للثقافة الذكورية. هكذا يعرض له النقد النسوي الفرنسي متأثراً بالفيلسوف النفساني جاك لاكان. فتركيب الخطاب، بنيته الذكورية يقوم على أساس المركزية الذكورية، بمعنى أن اللغة تقيم منطقها الثنائي التعارضي على أساس المفاضلات، ما بين ما هو أبوي أو عائد للأم، ما بين أخ وأخت، وما بين الولد والبنت. ومن خلال هذا التعارض، أو المزدوجات والثنائيات، تتوزع الصفات والتمايزات ما بين القمر والشمس والعاطفة والعقل والقلب والرأس. ومثل هذا التقديم أو الفرضية من شأنه أن يؤسس نظرية نسوية فرنسية واسعة ترى أن استبعاد الأم أو وضعها في مدار " إشاعات الوهم " لا يتأتى بدون هذه السيادة الذكورية في الكلام، وهي سيادة تدفع الطفل إلى شتى التعويضات جراء غياب الأم من هذا الخطاب، كما تذهب آن روزالند جونز في مقالتها عن النظريات الفرنسية[٣].

والنقد النسوي الفرنسي لا يتوقف عند حد، إذ إن جوليا كريستيفا أفادت من قراءتها الموسعة لباختين ونظريته " عبر اللسانية " لتنبه إلى أن التداخل ما قبل المرحلة الأوديبية بين الطفل والأم يشكل مهاداً لسانياً تأخذ عنه اللغة الأنثى. وعندما تعالج كريستيفا هذا الأمر فإنها لا تعني بالبعد السوسيو - سياسي وحده، فهذا أمر سيتطرق له آخرون وأخريات. لكنها معنية أكثر بما لا يشكل تهديداً نسوياً للبنية البطريقية لوحدها، إذ إن نظريتها تتشكل أيضاً من خلال التأكيد على ما هو أساسي عند أخريات، كاتبات وروائيات من بينهن مارغريت درابل : فثمة إصرار على أهمية استيعاب جوهر الإبداع الأنثوي بمدى علاقته بالأمومة. هذه النظرية لها الآن تجسيدات واسعة، تؤكدها دائماً تلك الاستعارة المعنية بولادة الطفل. فالابتكار يبتدىء هنا ولا ينتهي عند حد. وغالباً ما يتداخل المفهوم بأية ابتكارات أخرى، لها مخاضاتها وولاداتها، كالأطروحات والقصائد واللوحات الفنية والروايات. إن الابتكار يبتدىء بالجسد. لهذا تحذر كريستيفا من عدم مغبة المشاركة في الخطاب الذكوري، فكما أن الولادة تظهر بالمشاركة، كذلك الابتكارات الأخرى. وبدون ذلك، تتعرض الكتابة الأنثى إلى الإهمال والإقصاء والاستبعاد.

وعند هذا الربط والاقتران تتوقف هلين سيكوس التي ترى أن مفهومات الإحباط والقهر ينبغي أن تتسع إلى ما هو أكثر، فثمة اقتران بين إحباط الجسد وإحباطات اللغة، كلاهما لا يجدان التعبير والمساحة والتدفق. ولهذا لابد من الدعوة لأن " تكتب المرأة جسدها " : اكتبي نفسك، جسدك ينبغي أن يسمع. هكذا تصيح في مقالتها الذائعة الصيت " ضحكة المادوسا ". إن المرأة معطاء بطبعها، وعليها أن تعرف ذلك. وتضع نفسها في سياق تاريخ العلاقات البشرية لكي تستوعب معنى الإحباط الذي لابد من إزاحته بقصد ضمان هذا التحرر الذي يتيح " انكتاب الجسد "[٩].

ومن المؤكد أن الدعوة ليست جديدة، فقبلها كانت سيمون دي بوفوار تكثر من مثل هذه الإشارات. لكن الكتابة الأنثى، أو الجسد، مفهوم جديد، ستضيف إليه لوس أريغاري شيئاً آخر هو " المتعة الجنسية " للمرأة التي كما تشير أريغاري تستدعي إمكانيات أخرى، فهما آخر، إحساساً عميقاً ينبعث من داخل الجسد. يكفي القول أن للمرأة من المجسات ما تراه مختلفاً عن اللغة الذكورية الممتدة في نمط واحد. وخلف مثل هذا التوزع تنتشر الغريزة، مساحتها الكيان، انطلاقاته وانبعاثاته وإشاراته واستدعاءاته. من هنا " ثمة حاجة إلى مثل هذه اللغة المكتنزة، المكتظة المنتشرة. وفي كتابها هذا الجنس الذي ليس واحداً " تعمق أريغاري مفاهيمها في الآداب والفنون مع موجة الكتابة الطليقة التي لها مهادها في كتابات عديدة، بعضها لا يفترق عن تنظيرات ألين شوولتر في كتابها الذائع بعنوان أدب منهن. فالعنوان يريد أن يؤكد أن ثمة خصوصيات تجعل من هذا الأدب خاصاً بالمرأة : والعنوان يتصالح أو يتجاور مع النزعة الفرنسية عند كريستيفا وهلن سيكوس ليس في الموافقة على أن الكتابة الأنثى ترتبط " بإيقاعات الأنثى " فحسب، وإنما في الإشارة إلى لزوم التحالفات مع كل ما هو مغيب أو مكتوم أو مظلوم أو مضطهد بقصد " تخريب " ونسف " الأنظمة الحالية التي تضطهد الاختلاف النسوي ". لكن شوولتر معنية بـ " شعرية " المدخل النسوي[*]. إذ كيف يتشكل هذا المدخل ؟ تقول في مقالتها " نحو شعرية نسوية "، إن النقد النسوي يتوزع ما بين المرأة قارئاً والمرأة كاتباً. ففي الحالة الأولى، تكون المرأة مستهلكة للمكتوب، ذلك الذي ينتجه المجتمع الذكوري، وما عليها غير فك شفراته وإشاراته. إذ القارىء هنا، أي المرأة، معنى بتمزيق ما هو دارج ومقبول، بقصد بلوغ المقبولات السائدة وتمزيق الصور والانطباعات الغالبة، تلك التي تتناقلها النصوص وكأنها حقائق نهائية

ومطلقة. هنا لم تعد القراءة سالبة، وإنما هي فعل، نقد أنوثي (NFC, 128).

لكن المرأة منتجاً للنص، المرأة الكاتبة، يعني أنها تعيد تكوين النصوص والمواضيع والأجناس، والبنى الأدبية. إن المنتوج هنا يحتضن في داخله " الديناميات النفسية للإبداع الأنثوي "، ولهذا جرت تسميته gynocriticism . وفي هذه المرة تستعين شوولتر بكارولين هلبيرن وكاترين ستمبسون في كتابتهما، النساء في الثقافة والمجتمع، عندما يشبهان النقد القارىء، أي المعني بالمكتوب عن المرأة، بأنه شبيه بالعهد القديم، " باحثاً عن خطايا الماضي وأخطائه "، بينما يبحث لهذا التأنيث عن " نعمة الخيال " كالعهد الجديد (NFC, 129).

هنا ينبغي أن نتذكر أننا بإزاء قراءة ومنتوج، حقلهما نسائي، يحققان حضورهما، وكذلك امتيازهما في ميدان المقارنة بالمادة التاريخية. بخطابها المختلف أو المتباين، وكذلك بالنصوص التي توجد مثل هذا التاريخ. والمقارنة لا تكتفي بذلك، وإنما تمتد أيضاً إلى ما يتغاير داخل هذاالحقل من جانب وبينه والأصوات الذكورية في خارجه من جانب آخر. أي أن ميدان المقارنة لا ينبغي له أن يغفل مستجدات المتغيرات في الأداء والنقد والخطابات المتنوعة. وما كان يعد مقارنات بين اللغات والثقافات والأمم والأشخاص، يتسع إجرائياً وفكرياً لما هو أكبر، مستنجداً بشتى الأساليب والأدوات، آخذاً بنظر الاعتبار ظروف الثقافات المختلفة ومستويات المغايرة داخلها.

٣) لسانية الأنوثة

تقول شوولتر في مناقشتها لكل من الماركسية والبنيوية

بصفتهما العلمية، إن المأزق النظري الذي يواجه النقد النسوي " يتأتي من وعينا المنفرط ، الانقسام في كل منا. نحن بنات الموروث الذكوري، معلمينا، أساتذتنا، المشرفين على رسالتنا الجامعية، وناشرينا - إنه الموروث الذي يطالبنا بأن نكون عقلانيين، هامشيين، شاكرين ". كما نضيف " نحن أخوات في حركة امرأة جديدة تولد نوعاً آخر من الوعي والالتزام، تتطلب منا التخلي عن النجاح المزيف للنسوية الشكلية والأقنعة الساخرة للحوار الأكاديمي ". (NFC 141).

بمثل هذين الموقفين، إزاء الموروث وإزاء الذات، يجري تشكيل أساسيات النقد النسوي، ولنا أن نتأمل ما يعنيه هذا المدخل في ميدان الآداب المقارنة. فحتى عندما يلجأ هارولد بلوم لاحقاً إلى تكوين فرضياته المقارنة على أساس صراعات الشاعر الحالي مع سابقه، أي مسعاه للخلاص من التأثير القائم فيه وإحساسه بالدَين الذي يشده إلى المبرزين قبله، ثمة موقف نسوي يتبلور إزاء هذا الرأي. فالموروث في عرف بلوم ذكوري أيضاً، وما استعاراته المأخوذة عن علم النفس الفرويدي بشأن العقدة الأوديبية اللاذكورية هي الأخرى. فهي تكوين لغوي سائد الآن للإفصاح عن فرضية قائمة في الأسطورة وقادمة عبر المشافهة ومن ثم عبر المدون والمكتوب. وليس غريباً في ضوء مناقشة الفرضيات المذكورة، وكذلك النظريات التي تقيم حضورها في الموروث المدون، أن يستند التحليل النسوي كثيراً إلى تحليل اللغة بصفتها الحاوية على كثير مما هو متعارف عليه، متواطئ بشأنه عبر العصور. هكذا تكتب تلي أولسن في وقفات الصمت Silences ، وكتابها الذي تشير إليه أنيت كولدني في مقالتها الرقص في حقل ألغام. (NFC, 148) فاللغة وثيقة الصلة بمحيطها البطريقي، كما تقول آخذة عن أخريات من المشتغلات في ميدان اللغة والاتصال. لكن مثل هذه العناية لا تريد أن تتحدد بتبيان

تبعية اللغات مادام قصدها الآخر إيضاح وحشة القارىء الذكر إزاء لغة أخرى لم يعتد عليها من قبل كلما صادف كتاباً تؤلفه امرأة بمنحىً مغاير عما اعتاد عليه من قبل. ولهذا تنقل من نيلي فرمان إشارتها إلى أن " اللغة ليست محايدة، وإنما هي مليئة بقيمنا الثقافية التي يمليها التباين الجنسي " " بين الجنسين أو أكثر ". وبقدر تعلق الأمر بالمقارنات، فإن الاستنتاج الذي بنيني على هذه الملاحظة، هو أن القارىء الذي يرى نفسه غريباً على نص نسوي سيتهم هذا النص " بالوعورة، أو الرطانة والسفه "، كما تشير كولدنى (NFC, 148). أما الناقد أو أستاذ الجامعة فسيقصي هذه الأعمال من البرامج الدراسية، أي إن المعني بالدراسات المقارنة لا يمكنه في ضوء هذه الصراعات في الأفكار والاتجاهات والمواقف والاستجابات إلا أن يأخذها جميعها ضمن فرضياته وآلياته كلما تناول مجموعات من النصوص أو الثقافات أو الآراء أو المواقف : فالاتجاهات المستجدة ينبغي أن تؤخذ على أنها وقائع تزيد في توسيع حقل الآداب المقارنة وتعمق من اتجاهاتها، وتضيف كثيراً إلى فاعليتها، بعدما بدت في مطلع القرن العشرين وكأنها تتحدد في كتل وهويات قومية أو وطنية تتيح المقارنة بين لغتين وثقافتين أو شخصيتين فحسب.

لكن النزعة المذكورة في القراءة والنقد ليست منقطعة عن " التفكيكية " منهجاً وأسلوباً : فالتفكيك يقول ملر J. H. Miller ليس تخريباً وتشويهاً " لبنية النص " مادام يهدف إلى إيضاح مكونات انهدام النص القائمة في داخله لكن الفكرة تنطلق من العناية الأساس التي يبديها جاك دريدا بصفته فيلسوفاً لغوياً إزاء موضوع التعبير والتفكير، بصفتهما المتلازمة التي تدفع الناس إلى التخاطب في ثنائيات التناقض التي تخفي في داخلها مفاضلات ما بين الكلام والكتابة والأبيض والأسود

والحضور والغياب والبداية والنهاية... إلخ. لكن الأهم في مثل هذا الاستعراض هو أن الثنائيات تتشكل في خطابات أوسع تعرض لها في ضوء نظام بطريقي هو الآخر تراتبي إلى أبعد الحدود، ينتهي إلى القيمة التي تجعل من " الكلام " مفضلاً على " الكتابة " في الثقافة الغربية، شأنه شأن " الحضور " الذي تعتليه القيمة لتنفي غيره. وسواء جرى الابتداء بأفلاطون أو كثرت الإشارة إلى جان جاك روسو فإن الاتجاه العام لتفكيكية دريدا هو في تبيان الميل إلى تفضيل كل ما هو مثالي، ماورائي، طبيعي وتلقائي داخل الثقافة الغربية. ولما كانت الكتابة " تمثيلاً "، وتجسيداً وعرضاً على خلاف الكلام، بدت تكملة للكلام، لازمة لغرض التواصل، لكنها غادرة برغم ذلك، كما تقول باربرا جونسن في تفسير دريدا. وفرضيات هذه الأخيرة لا تعني أنها قاطعة، وإنما هي افتراضية، قابلة للمناقشة، تفتح نفسها للأخذ والرد ".

وبينما يجتهد هذا العرض إلى التنبيه لثنائيات المفاضلة، فإنه يهدف في أكثر من مكان إلى إيضاح مشكلات أحادية القراءة، تلك التي تتشكل داخل المقارنة بين خيارين يجري تفضيل أحدهما على أنه صائب وصحيح. لكن المفاضلة تنفي " غرابة " الأدب، ميزته التي تجعله متغيراً باستمرار، قابلاً للعطاء، غير مغلق على نفسه. أي أن غرض الأدب هو غرابته أولاً، إذا أريد لنا أن نبحث عن غرض ؛ وبدون هذه الغرابة، كما يقول ملر، يصعب أن تتحقق الرغبة فيه. فالأدب بما فيه، يشتمل على " قدرة كل عمل على إدهاش القارىء "، " متجاوزاً باستمرار أية صياغة أو نظرية يستعد بها الناقد لإحاطته وتطويقه ". هكذا يكتب هلس ملر في الرواية والتكرار (١٩٨٢). وبمثل هذا القول، يكون التفكيك مسعى لاستعادة حرية الأدب من خلال النقض المستمر للتركيبات المغلقة التي تسقط على عمل ما. وبكلمة ثانية فإن المنهج المذكور خروج على

الفرضية البنيوية التي ترى إمكانية قراءة المعنى أو الآثار التي تتركها القصيدة في ضوء " بنى مسؤولة عن هذه الآثار " كما يقول جوناثان كلر في تفسير الشعرية البنيوية. وعندما يرفض التفكيكي مثل هذه البنية فلأنه يراها تقود إلى ما هو أوسع، حتى تنتهي بعالم مثالي واحد. وإذا كان رولان بارث يسعى إلى استجلاء علامات تتماثل مع اللغة المحلية وتخضع لقواعدها، فإن شتراوس يسعى إلى استنباط تركيبات أسطورية وخرافية يراها تنقاد إلى بعضها حتى تنتهي في سلسلة نسبها عند ذهن بشري جمعي واحد. هنا يبتدىء رفض دريدا لهذا البحث عن عالم " المثال الضائع "، كما يقول روس مورفن، سواء كان هذا " مملكة الفكرة المشرقة عند أفلاطون أو الفردوس الطاهر في الإصحاح أو الطبيعة غير الملوثة عند روسو ". أي أن دريدا يبتدىء بفلسفته وينتهي لكي لا يبدو العالم موحداً، ولئلا تبدو المثل المطلقة مركزة للحركة والأفكار : فلا وحدة عضوية ولا مركز، ولا نص يستند إلى قرار. وبمثل هذه الرؤيا يجري تغليب الخلاف على الاتفاق، والتسويف والمماطلة على المطلق، ولهذا يستحدث دريدا كلمته الأثيرة الجامعة بين الخلاف والمماطلة أو التأجيل، differance ، وبينما يكون دريدا قد وطد من حضور اللغة في تفكيره، الكلمات التي تتأكد معانيها عبر المغايرات والخلافات وكذلك بصفة الكلمات الأخرى، كمجموعات حضور مؤجلة لما تعنيه. وبهذا التأكيد على المغايرة والاختلاف، تكون منهجيات دريدا إعلاءً، تباينياً، خلافياً، تنشد إلى الحركة الدائبة، والتوتر الدائم، بما يجعلها من جانب آخر وليدة أخرى لعصر غابت آلهته، تهدمت أحلامه، واهتزت فلسفاته وآمالها.

لكن المنهجية تتيح للمقارن أن يتعامل بحرية أوسع مع كل " التيمات " و " الصور " والمعاني والأصول، بدل التمسك بما كان يبدو

حقائق نهائية واستنتاجات حاسمة. لكنها أي المنهجية تضع على عاتق المقارنين عبئاً كبيراً أيضاً، من المعلومات والقراءات، بقصد امتلاك المرونة والوعي في آن واحد، بما يتيح الأخذ من المنهجيات المختلفة حسب ما تمليه ضرورات النص، لغته التي تختزن في داخلها الموروث والموهبة الخاصة في آن واحد.

ومرة أخرى، فإن الحاجة إلى أداة تخرج بميدان المقارن من " العلاقات " و "التأثيرات " إلى الجدل المعرفي المشتبك، تستدعي مثل هذا الإلمام، وتدعو إلى بلورة فهم أدق بتناصية " العلاقات "، أي بتلك الفعالية الحاضرة والمتخفية داخل اللغات، وبينها وغيرها، وبين طياتها وخطاباتها العديدة، بسجلاتها المجتمعية والفئوية والمهنية وبشفراتها الخاصة، الظاهرة والمكبوحة، التي تتيح للمقارن أن يعطى للنصوص ما لا يبدو فيها ظاهراً ضرورة. وهنا لابد من قراءة نظريات التناص، مع لزوم الوعي بأن النظريات ليست نهائية، كما أنها ليست جديدة، وخاصة في لغات وثقافات تعمقت كثيراً في قراءة النصوص، كما هو شأن العرب مثلاً. وهو ما سنأتي إليه لاحقاً. ويمكن أن تتوزع نظريات التناص في اتجاهين أساسيين، ينقسم كل منهما في عدة اتجاهات :

فالاتجاه الأول، هو الذي ينتمي إلى التأثير أكثر من " التناص "، وإلى الذكورية أكثر من التعددية الصوتية، وإلى السنّة الغربية وعلاماتها من الشخوص أولاً أكثر من الامتداد المعرفي والمخزون الثقافي والموروث العام. إنه يقيم في " ثقافة " الخاصة، ما تعارفت عليه وجعلت منه سائداً وكبيراً، بتطابقه مع مفاضلاتها الذوقية وقياساتها في معنى الصحة والابتكار والجمال والعمق. وعلى الرغم من وجود مثل هذا الذوق السائد، واقترانه بسيادية خطاب أساس، في اغلب الثقافات، إلا إنه اكتسب في الغرب، ولدى الإنكليز بخاصة، ثباتاً كبيراً جعل الخروج عليه عسيراً، في المناهج والبرامج والاتجاهات العامة.

أما الاتجاه الثاني، فهو معني بالتناص لا التأثير، ويبتدىء مع باختين في التأكيد على أن الكلمة، وكذلك النص، ما هما إلا حلقة بين سابق ولاحق وتقاطع بين كل هذه، بما يعني أن النص ما هو إلا موزائيكية من التنصيصات وذابت وتحولت آخذة من بعضها الآخر. وبينما يجري الإقرار بأن خلف ظاهر هذه التقاطعات بين النصوص، الكلمات، ثمة فعل جدلي، يقصي ويأخذ، ما بين المخالفة وتأكيد الذات، فإن العزم الكلي خلف هذا الفعل الجار في حياة اللغات هو الحوارية المتعززة بهذه الهجنة، تلاقي المرجعيات والسجلات وهوامش اللغات، في كل نص جامع، أو في جنس أدبي مكتنز بكل هذه، في حالة دفاع وحرب مع المجتمعات المتسلطة التي تريد الغلبة. أي أن " التناصية " هنا فعل له علاقته الوطيدة بالهيمنة ومفاهيمها، وكذلك بعلاقات السلطة والقوة والنفوذ. فكل احتواء يقود إلى ولادة، وكل حوارية اكتناز لجمعية الأصوات التي تضطر العديد مما هو تسلطي أو سيادي أو رسمي إلى الذوبان، فالهجنة تشتغل على خلاف أحادية الخطاب التي تحاصر وتحبط عنصراً ما لتخرج منه بصوت رسمي، ببذراته، التي تتبلور في خطاب ضاغط ومتسلط. فاللغات معركة ليست بريئة.

وبمثل هذه المنهجية، وهذه القراءة، تبدو نظريات التناص في هذا الاتجاه مغايرة للأول الذي جرى ذكره. ولكن كيف يجري تفصيل مكونات هذين الاتجاهين وآلياتهما ؟ وما هي طبيعة التوزعات داخل كل منها ؟

وينشغل هارولد بلوم بالتأثير ووسواسه لمرحلة طويلة من حياته وأبحاثه وقراءاته : فساحته هي الشعراء الأقوياء، وعنايته هي بالموروث، بما فيه من كبار يؤثرون في غيرهم، والفعل بين هؤلاء والأقوياء التالين لهم " دينامي "، بمعنى أن التالين من الشعراء، أو

الأحفاد الكبار، يتبارون مع ظل الكبار الأوائل، ساعين إلى البرهنة على غياب الدَّيْن لهؤلاء الآباء ؛ أو فلنقل أنهم يعيدون تكوين المعاني والصياغات بأشكال مختلفة، مليئين بالوسواس جراء ما يمكن أن يقال عنهم من تبعية، لاسيما عندما ينبعث هذا الاتهام من داخلهم هم، فيتعاظم قلقاً وتوتراً. النفوس هنا هي سوح المعارك، والقصائد ما هي إلا تمثلات ظاهرة تكشف عن هذا التوتر والانشداد. ولهذا السبب يحيل بلوم مقارناته ومقارباته إلى ميدانين، أحدهما معرفي وسكاني حضاري يخص الغرب وموروثه، وثانيهما فرويدي يبنى على المواجهة الأوديبية بين الابن الحي والأب الغائب أو القتيل. ومن الواضح أن هذا الحقل أو نوع الاهتمام ليسا جديدين. إذ أن نظرية " السرقات " وكذلك " الانتحال "، ومن ثم التجديد، تبنى على مفاهيم أساسية في هذا الأمر، وتكتسب القضية تعقيدات معروفة تدعو الحاتمي وغيره إلى بلورة مجموعة من المفاهيم لتحديد وتسمية أنماط هذا الحوار، والعلاقة والصراع بين الكبار السابقين وأمثالهم اللاحقين. وهو ما سياتي الحديث عنه في ضوء نظريات التناص.

٤) الشعر : شفرات الموروث لا الأسماء :

وعلى الرغم من أن هارولد بلوم يمنح الأمر اهتمامه الأوسع في وسواس التأثير (١٩٧٣)، إلا أن مجموعة كتبه الغالبة تؤكد على هذا الأمر. وحتى عندما يأتي إلى ما يسميه بالسنَّة الغربية (١٩٩٤)، فإن انشغالات بلوم هي نفسها. إذ يقول في تمثيله للسنة الغربية : " حاولت تمثيل الأعمال الكبرى، معاييرها الوطنية، بالرموز الفاصلة، جوسر شكسبير، ملتن، مونتين، ومولير لفرنسا، دانتي لإيطاليا، سرفانتس

لإسبانيا، تولستوي وغوته لألمانيا، بورخس ونيرودا لأميركا اللاتينية، وتمان ودكنسن لأمريكا "[٧]. وحتى عندما يجري الجمع بين الشخصيات والموروث، يرى بلوم في الموروث اصطراعاً بين " العبقرية السابقة والطموح الحالي، جائزتها أو ثمنها البقاء أو الانضواء في السُنة ". أي أن مفهوم بلوم يستند إلى فكرة الصراع بين العبقريات داخل ثقافة يراها متكاملة، قد تشبه العائلة، بينما يجري فعل التأثير عميقاً كنهر له مصباته وممراته. ولهذا يقول " الكتاب الأقوياء لا يختارون سابقيهم الأساس ؛ لأنهم أختيروا من قبل أولئك، لكنهم من الفطنة بحيث يحوّلون من هؤلاء السابقين إلى مخلوقات متنوعة مؤتلفة ولهذا متخيلة جزئياً " وما العبقرية المتحققة إلا نتيجة مخاض هذه العلاقة : " إن عمق السريرة لدى الكاتب القوي هو ما يشكل قوته التي تدفع بعيداً بالعبء المهول للإنجاز السابق، لئلا تنسحق كل عبقرية قبل أن تتمكن من الظهور ". ولما كانت مفاهيم بلوم تستند كثيراً إلى فكرة الأسماء الكبيرة المؤثرة، واشتباك النسب بينهما، كان لابد من أن تجري توليدات هذه المفاهيم من داخلها : فالموروث يقيم الصلة بين الأرحام، وبين الابن والأب ثمة صراع، والصراع لابد منه لكي يظهر الابن، وعند ظهور عبقرية الابن تتحقق دورة الموروث، ويتأكد اكتمال السُنة. ولهذا يختزل، فيقول : إن السُنة أو المعيار، وما يحتويه من أسماء كبيرة لها روائعها المعروفة الذائعة، " متمظهراً أساساً كوسواس تأثير يُكوّن ويُشوه كل كتابة جديدة تطمح إلى الخلود "[٨].

ولربما بدا بلوم أكثر تصريحاً في الشعر والكبت (١٩٧٦) : فثمة وعي في العلاقة بين الأحفاد والآباء، وثمة انحراف وتحريف. ولهذا يقول : " إن أي شاعر، وحتى هومر لو عرفنا بسابقيه، هو في موقف الآتين من بعد... فنه بالضرورة لاحق، ولهذا فهو في أحسن الأحوال

يسعى للانتقاء من بين آثار لغة الشعر عبر الكبح. أي أن يكتب بعض هذه بينما يبقي على أخرى "[٩]. وبينما تضع هذه الإشارة قضية التقليد والابتكار داخل السريرة، وتجعل منها فعلاً رومانسياً، فإن هارولد بلوم لا يتوقف عن تشديد الاقتران بين ما يبدو سلسلة نسب بين الكبار، وبين الموروث، بصفته لغة. هنا يقترب بلوم مرة أخرى لما نعرفه بشأن نظريات الشعر في الثقافات الأسبق من الانكليزية، ولاسيما العربية ومثيلتها. فلا عبقرية خارج الموروث. ولهذا يذهب إلى مثل هذا التخريج عندما يقول: " وحتى الشاعر الأقوى ينبغي أن يتخذ مكانه وموقفه داخل اللغة الأدبيـة. أما إذا وقف خارجها، فإنه لن يقدر عندئذ على كتابة الشعر. لأن الشعر يحيا دائماً في ظل الشعر "[١٠] لكن هذا الانخراط لا يتم عبر دراية سالبة أو علاقة هادئـة. " بمستطاعنا تعريف الشاعر القوي على انه الذي لا يحتمل أن تتوسط الكلمات بينه وبين الكلمة، كما لا يحتمل أن يحجز السابقون عنه آلهة الشعر "[١١]. أما التدرج الإصطلاحي الذي يساير اهتمامي بلوم ما بين الموروث والموهبة الفردية فمتسع ليس هنا مجال مناقشته أو عرضه. وبينما ينشغل بلوم بحدي العلاقة بين الكبار، سابقين ولاحقين، آباء وأحفاد، داخل الموروث بصفته المتصلة داخل اللغـة الأدبيـة، فإن نظريات التناص تنتقل إلى النصوص لا إلى الأسماء، وتجعل من " الموروث " في النتيجة سلسلة من هذه الكلمات والنصوص، ولكن بموجب فعلين آخرين يقول عنهما ريشارد هلمن انهما يشكلان انشغالات التناصيين النقـاد. فهنـاك انفصـال النصوص عـن المؤلفين، وهناك انفصال النصوص عن كيانات فنية شكلية محددة باتجاه الشفرات الأدبيـة التي تتكاثر وتتكون على مر العصور. وبمثل هـذه الفرضية يظهر الاتجاه الآخر في نظريات التناص، ذلك الذي يتباعد في تفاصيله عن " تأثيرات " هارولد بلوم.

وكما يذكر Frow وآخرون فإن باختين هو الأول الذي اشتغل على تفجير الاعتبارات التقليدية في القراءة النقدية التي ترى الموروث وحدة متصلة من الشخوص أو الأنواع الأدبية. أي أن باختين يتعامل مع التمثيل الأدبي، العرض، على أنه تمثيل خطابي، مستعيضاً بذلك عن تلك " الصياغة الجامدة للنصوص " ببديل آخر " لا يقوم فيه البناء الأدبي حسب، وإنما يتوالد في العلاقة ببناء آخر ". لكنه من الجانب الآخر، ينبه إلى هذا التمثيل الأدبي هو لغة أولاً، إذ " يمكن التنظير للجريان السردي على أنه بناء يجمع في داخله سوية خطابات متباينة، فكل شيء في النص هو لغة "[١٢].

ولهذا تؤكد جوليا كريستيفا مركزية اللغة في قراءة باختين فكل الملفوظات مكتظة بالآخرين لأنها : " تتشكل من مقتطفات من ملفوظات الآخرين ". ولئلا تبقى هذه القراءة عائمة، تأتي كريستيفا بصياغات أخرى تشتغل كاختزالات قابلة للتداول : فالتناص ما هو " إلا إدراج التاريخ في النص، وإدراج النص في التاريخ ". أي أن النص الحالي ما هو إلا رجع لنصوص أخرى، يتجاوب معها، يحاورها ويعيد استنطاقها، لكن الإبقاء على الصياغة معلقة بهذه الصورة قد يفقدها الديناميـة التي تتسرب من كلام باختين، إذ كما يقول Norman Fairclough ، ثمة ضرورة لتبيان العلاقة بين التناص والهيمنة، فلا يجري صراع النصوص من أجل السيادة في فراغ، كما لا يجري توالد البنى وتغير التقاليد والأعراف بدون صراعات وحوارات لها فعلها[١٣].

لكن التغير الفعلي في المفهوم الغربي، ما بين التأثير والتناص، لا يتأكد بدون وضع المصطلحات في سياقات أخرى تخص الانتباه للعلامات. فبينما كانت فكرة العلاقات والتأثيرات داخل السياقات وعبر

الأنساق تجري على أساس مصطلحات وآليات تمثيلية، تعرض للفاعلية في مفاهيم سائدة غير علاماتية، تجيء تناصيات كريستيفا وغيرها على أساس علاماتي. ولهذا لم نعد نقرأ إحالات على " الوعي " و " التجربة والحكمة والقصة والثقافة "، كما يقول Frow . إذ تؤكد كريستيفا على أن " المدلول الشعري يحيل على مدلولات أخرى استطرادية بطريقة تجعل من خطابات أخرى عديدة مقروءة بينة في داخل الملفوظ الشعري ". ثم تقول " وهكذا يُخلق حول هذا المدلول الشعري فضاء نصي متعدد تطبق عناصره إزاء نص شعري مخصوص ". وبالنسبة لها فإن هذا هو الفضاء " التناصي "[١٤].

ومثل هذا التعريف يسهل ربطه بخطاب باختين الجامع، فالأسئلة المكتظة والتعددية الصوتية تحيلان على حواريته الواقفة بالضد من المثالية التي ميزت الماورائيات الغربية، وكذلك الملاحم، متجهاً نحو نصه الجامع، أو رصيف المقتبسات والتنصيصات غير المقيدة الذي يظهر عند كريستيفا. لكن هذا النص، وذلك الرصيف، يحيلان على كتابة مفترقة عمّا هو " سُنّة " ومعيار لدى الغرب أو في الثقافات الفاعلة في الدولة الوسيطة أو العصرية ويمكن للمرء أن يلتقي عند شكسبير الملوك والأمراء والأنذال والغوغاء. لكنه قلّما يصادف شخصيات متناقضة الأهواء، قوية الحضور، آتية إليه من الهامش الاجتماعي. أما هنا، في النصوص التي تحضر في ذهن كل من باختين وكريستيفا، فثمة انعطاف نحو هؤلاء الذين يحضرون في لغة الفضيحة والاستفزاز، هذه اللغة المارقة هي التي نصادف فيها كل الأنواع ما بين الأحرار والعبيد، السفلة والنبلاء، العقلاء والمجانين، حسب ما تشاء التسميات القادمة من وجهات نظر معينة، مداها وسعتها وقرارها القارىء والرائي.

وعلى الرغم من أن كريستيفا لا تتباين كثيراً عن رولان بارت

في التناص، إلا أن التدقيق في العلاقة بين المفهومين قد يفضي إلى مجموعة من الاختراقات. فالنص كتكوين موزائيكي ليس فكرة جديدة، ويجدها المرء كثيراً عند بارت. لكن كريستيفا تريد تفعيل الفكرة، ومنحها حيوية أخرى عندما تصر على أن معنى التناص يحيد عن اشتباك التأثيرات وتداخلها، لأن قوته تكمن في الفعل الذي يتحقق من خلال نص نافذ المركزية يمسك بالمعنى، وبهذا يكن الفعل المعني هاضماً ومحولاً ومغيراً في آن واحد. ولهذا السبب تجري تمييزاتها المعروفة بين التناص الظاهر والتكويني. فالظاهر يقيم ويطفو على سطح النص، متميزاً بمواصفات بادية للعيان، من بينها الفوارز المقلوبة وكذلك الفواصل الطباعية. ويختلف التكويني عن الظاهر في امتزاج أعراف الخطاب وتقاليده فيه. هنا طبعاً تحيل كريستيفا ثانية على ما تسميه بالنص في التاريخ، والتاريخ في النص، ساعية إلى تحديد التناص ما بين مدى أفقي وآخر عمودي. وإذ يلتقي الأفقي الظاهر، فإن العمودي هو التكويني. الأول هو المتحقق عندما نرى النص ممتداً كحلقة في سلسلة من النصوص، سابقة ولاحقة وحالية. أما العمودي، فلا يكتفي بهذا التحديد، لأنه يمتد ما بين الآني والبعيد، والأعراف والتقاليد والمعايير التي تتيح للخطاب امتيازه الحالي.

لقد كثرت الكتابات والأقاويل في " موت المؤلف "، منذ أن كتب بارت في ذلك : ولعل انتباهة بارت أساسية في صياغة المفهوم، أما وجوده فلم يكن رهين ذلك. ففي المقال الذائع (١٩٦٨)، كان بارت يعزل ما بين مرحلتين، واحدة ماضية وآفلة، ترى الفرد مركز الاهتمام، وقطب الرعاية، بموجب النهضة الواسعة المقترنة بالنزعة الإنسانية المضادة للعصور الوسيطة، مركزيتها المكونية وقداسة هذه المركزية وما تعنيه من تراتب اجتماعي وديني وسياسي يضع الموجودين من خارج المركز

في هوامش الإهمال والتبعية، ومع تلك النهضة عاد الفنان والأديب والكاتب إلى المركز، تماماً كما كان يحضر فوق نصّه، عارفاً به، متسلطاً عليه. لكن النص، " ليس سطراً في الكلمات تفضي إلى معنى ثيولوجي منفرد، وإنما هو فضاء متعدد الأبعاد تقيم فيه شتى الكتابات، المتمازجة والمتصارعة التي لا أحد فيها أصيل، ذلك لأن النص ما هو إلا نسيج من المقتبسات المأخوذة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة ".

أما عندما يريد العودة إلى تحديد العلاقة بين النص والمؤلف، فإنه يعده غائباً بغياب أحادية الخطاب أو انغلاقه. أما إذا تعددت إمكانيات النص، فإنه يقول : " لا يعني ذلك أن المؤلف لا تمكنه العودة في النص، نصه هو، لكنه يقدم ضيفاً هذه المرة. وإذا كان روائياً فإنه ينكتب في الرواية كأحد الشخوص.... لم يعد صاحب امتياز أبوي أو صاحب حق لاهوتي.. إنه ليس أكثر من أنا على الورقة ". لكن الغياب أو الموت يعني انتقال الاهتمام إلى النص، وهو ما يثير التساؤل عن أي نص يتحدث بارت ؟ فهو يقول في مقالته من " العمل إلى النص "، " إن النص لا يمكن احتواؤه في مرتبية حتى عندما تكون هذه مجرد توزيع للأنواع الأدبية، لأن ما يكون النص هو تحديداً وعلى خلاف ذلك هو تلك الطاقة التخريبية فيه إزاء هذه التقسيمات القديمة ". ومرة أخرى، هل تحتوي النصوص ضرورة مثل هذه الطاقة ؟ وهل يتحدث بارت عن نصه المفتوح حسب نماذج قائمة في ذهنه ؟ وإذا ما وجدت هذه، الا يمكن أن تتحول هي الأخرى إلى " معايير " وسنن ؟ في المقالة نفسها يقول عن النص أنه لا يقبل الانقسام، لأنه صاحب تعددية، فهو " نسيج كلي من الإشارات والإحالات والأصداء والتنصيصات واللغات الثقافية سابقة ومعاصرة، تتقاطع داخله في تكوين صوتي متعدد شاسع ".

ومثل هذه التعددية الصوتية، من جانب، وتقاطعات النصوص

من جانب آخر، تدفع النقاد إلى افتراض أن المؤلف لم يعد مركزاً للاهتمام ضرورة[15]. أي أن الفكرة بمثل هذه المرونة التي جاءتها من باختين ثم بارت وكريستيفا تدفع إلى الافتراض بغياب " الأصالة ". إذ كما تقول لندا هاجن : " فإذا ما كان أصيلاً لا يمكنه أن يعني شيئاً لقارئه. إنه لا يكتسب معناه وأهميته إلا عندما يكون بعضاً من خطاب سابق "[16].

٥) النص السابق والنص اللاحق : وفضاءات توقعات القارىء وأزمانه :

ومرة أخرى فإن الفرضيات المختلفة تخلط بين النية المستجدة وفعل القراءة، كما أنها تخلط " التناص " بالموروث بصفاته الأخرى التي تتشكل فضاءً أوسع من النصوص المعروفة. وحتى عندما نتفق على أن مفهوم باختين للكلمة الأدبية، أو النص، على أنها تقاطع والتقاء للسطوح النصية أكثر من كونها " نقطة، لمعنى محدد "، كما يقول Frow في تعليقه حول هذا الموضوع، فإن المفهوم يتجاوز " التاريخي " أمام ما هو دينامي. أي هل ثمة ما يشير إلى وجود علاقة فعلية بين المكونات البذرية أو القياسية وفعل التحول والتغيير ؟ هذا السؤال يطرحه " فراو "، ومثله أسئلة أخرى كلما واجه القارىء سعة الموضوع، مرونته البالغة. وفي الثقافات المختلفة، والعربية بخاصة، جرى التدقيق في الأعراف والتقاليد وعلمي المعاني والبديع، وتقدم نقاد العصر العباسي بما يشبه النظريات العديدة في معاني المحاكاة والتقليد والنقل والإغارة والانتحال والاجتذاب والهدم، لكن كل هذه تجمع على ثلاثة أمور أساسية : أولها،

أن الموروث فضاء يتشكل فيه الشاعر، وما اعترافه بالقائلين قبله إلا استناد إلى هذا الموروث، وثانيها، أن العبقرية الجديدة تمارس فعل المصادرة أو الأخذ أو التحويل والتغيير، لكنها تؤسس أيضاً لما هو جديد بموجب فعلين، أحدهما تاريخي، كما يفعل أبو نواس إزاء القصيدة الطللية ومبررات ظهورها ودعوته لبطلان ذلك، وثانيهما دينامي، تفاعلي، يتشكل من خلال العلاقة بالحوار الدائر ما بين الشعراء والنصوص الأحياء والمعاصرين من جانب، وما بين انشغال الشاعر بهاجسه الحياتي، فهمه لتلك الحياة، وانهماكه الداخلي فيها من جانب ثان.

وثالثهما، أن وجود ما تسميه برندا مارشل بـ " نظام العلاقات بين كيان الفرد والمجتمع والعالم "، عندما تشير إلى غياب سيادة فاعل للكتابة، صحيح عند تسمية النصوص، لكنه يضعف أمام أخرى لها مواصفة حضارية خاصة، أو أمام تلك التي تستند إلى مجموعة أخبار يتمدد فيها النص ويكتسب خلالها فضاءه الأوسع ومعانيه، وتعدديات علاقاته.

لكن الاتجاهين، ما بين بلوم وبارت، وكريستيفا، يتوحدان كلما جرى التأكيد على أن " التناص هو مجموع المعرفة التي تتيح للنصوص أن تأخذ معنى ". وكلما جرى الاتفاق، كما ينقل عنها CULLER بأن " معنى النص معتمد على نصوص أخرى يمتصها ويحولها، فبدل (فكرة الذاتية تحل فكرة التناص) "[١٧]. ويبقى التمييز الأساس بين الاتجاهين محصوراً في ذلك المجال الذي يعرض له كلر : فبارت معني بالفضاء غير المحدود وكذلك بالتضمينات الغفل. أي الخالية من التوقيع أو التسمية، بينما يحيل بلوم على المقاربات الفرويدية، حيث

يحتدم الصراع داخل " حلبة الموروث الشعري ". ثم يجزم أكثر بقوله، إن " التناص هو أرشيف العائلة" في عرف بلوم، عندما يبقى الشاعر " تماماً داخل السنة المتوارثة للشعراء الكبار "[١٨].

وستمضي لندا هاجن وآخرون إلى تقديم تعريفات تفصيلية لمعنى التناص، مراحله ومراتبه وفناته، ما بين التأثير والاقتباس والتنصيص والسرقة والمحاكاة والمعارضة والفضاءات الواسعة : بينما يسعى جوناثان كلر إلى ربط الفكرة بإطار أشمل عندما يلجأ إلى التفريق بين التأثير واصطياد المراجع والأصول وبين التناص، لأن الأخير يعني " شمول الممارسات الاستطرادية الغفل الكثيرة ، وكذلك الشفرات التي صاغت مصادرها وأصولها والتي أتاحت للممارسات العلاماتية للنصوص التالية "وكلما تحرر المفهوم من العقدة المباشرة للاشتباك والعلاقة ليقترن بالفضاءات العامة للثقافة بدا متسعاً بارتياح، مترادفاً مع اللغة والثقافة. وهكذا يضيف كلر، " إن التناص هكذا لم يعد اسماً لعلاقة العمل بنصوص محددة مخصوصة سابقة وإنما هو تسمية للمشاركة في الفضاء المستطرد للعلاقة "[١٩].

لكن هذا التحرير الذي يأتي به كلر لا يتأتى من جوهر مفردات بارت وكريستيفا : فكلر معني بالشفرات والعلامات. وهو عندما يتحرى التناص يتمركز اهتمامه في هذه الأنظمة، لأنها تؤول لديه بمثابة العلاقات التي يبحث عنها التناصيون. أما هو، كعلاماتي، فإنه منصرف إلى التشفير ولهذا تراه يستبد بهذه الأنظمة، قائلاً : " بإمكان المرء أن يقول إن التشفير نشأ أصلاً أو ينشأ إذا ما كان قائماً من قبل في شفرة سابقة. وببساطة، إنه من طبيعة الشفرات أن تكون قائمة وموجودة دائماً، وإن تكن قد أضاعت أصولها ".

ومثل هذا التقريب سيضع المفهوم التناصي في دائرة الأداء كلما

اقترن بفعل القراءة. أي أنه لا يمكن له أن يتحرر من ضبابيته إلا عند الإفادة منه في النقد والقراءة، وتحديداً عندما يجري ذلك للتمييز بينه وبين النقد المصدري من جانب، وبين نظم القراءة ذاتها من جانب آخر. فكما يكتب " فراو "، " إن تحليل العلاقات التناصية ينبي تمييزه عن النقد المصدري، ليس بتأكيده على مجرى القراءة بدل إقامة الحقائق " الخارجية على أنها بداية فعاليته وخاتمتها، وإنما أيضاً من خلال التأكيد على التلاحم الوظيفي للمادة المتناصة، أي أن هذه المادة ليست محتواة فقط داخل النص، وإنما هي محولة في ضوء منطقي نصي داخلي، منطق انقلاب وردّة، في تعبير " RIFFATERRE "[٢٠].

وكلما جرى الجمع بين كل هذه العناصر والأبعاد، ما بين الاحتواء والإعارة والاستناد والارتداد، بدا التعبير أكثر عملية ويسراً للاستخدام. ولهذا لم تبق مسافة فاصلة كبيرة بينه وبين الفرضيات الأخرى الموضوعة بشأن علاقته بفعل القراءة. فما يتفق بشأنه على أنه " أفق التوقعات الموحد " الذي يشيعه JAUSS مثلاً هو الرديف الآخر للفضاء، لأنه هو الآخر لم يعد " أدبياً محضاً "، " مادام بناءً متعدداً متداخلاً يقرر إنتاج النصوص الجديدة واستقبالها ". أما مكونات هذا الأفق الذي يستند إليه النص في إنتاجه وظهوره، فهي التي تتحكم باختيارات القارىء، مواقفه وإحالاته، وتوقعاته. فنظام التوقعات عند " ياوس " يتشكل من[٢١] :

١ ـ فهم أسبق للجنس أو للنوع.

٢ ـ أشكال الأعمال المتعارف عليها ومضامينها.

٣ ـ التناقض ما بين اللغة العملية والشعرية.

وحتى عندما يجري الحديث عن نص حاسم أو مغير أو فاعل جديد داخل المجرى الأدبي وسياقه، فإنه في عرف ياوس " محاط بإنتاج غير محض للأعمال يتماشى مع التوقعات الموروثة والتصورات بإزاء الواقع... "[٢٢]. أي أن النص الجديد الذي يخترق الشائع لا يتحقق له ذلك بدون وعي مسبق بهذا الاختراق.

وبالتأكيد على هذا " الأفق " يكون تعريف " RIFFATERRE " للظاهرة الأدبية معقولاً، فهي عبارة عن " جدلية النص والقارىء "[٢٣]. وعندما تفشل اللغة المحاكاتية أو التمثيلية للعمل الأدبي في أداء دورها، تشتغل هذه الجدلية على أساس تصيد القارىء لمجموعات الترابطات والاقتباسات والإشارات والنظم الواصفة التي تقيم خارج النص، والتي يسميها " HYPOGRAMS "، على أساس أن هذه هي الأخرى تشكل فضاءً للقراءة. لكن ما يدعو إليه أكثر ويستند إليه CULLER أيضاً، هو أن لحظة التعارف بين القارىء وبين المقيمات خارج النص هي اللحظة الشعرية بصفتها التمدد الأوسع لنص القصيدة في خارجه[٢٤].

وعندما تبدو القصيدة صاحبة سر يجري اكتشافه من خلال الاقتران والتعارف، بينها وبين فضائها الخارجي، يكون القارىء وسيطاً متنوع المواهب والقراءات، يتحرك ويعي ويتعارف بموجب " أفق التوقعات الموحدة "، لكنه يبقى أكثر من قارىء واحد فثمة قراء وثمة آفاق أيضاً. ومرة أخرى لابد من الناقد الوسيط، قارئاً وصاحب حرفة.

ويسعى CULLER إلى تقديم مقترحات بشأن هذا الأفق، عندما يقر بوجود " الافتراض المسبق الذي تولده الكتابة ". وهذا الافتراض ينقسم إلى " افتراضات منطقية "، وبينها ما هو بلاغي أو أدبي، و " افتراضات براغماتية ".

وعندما يعرض للافتراض الأول، يرى CULLER أن بعض الجمل تأتي محملة بالأسئلة، وبعضها الآخر بالقرائن والعلاقات والاستدعاءات. وحتى الجملة الميسورة من الخارج تفترض شيئاً آخر، فكيف بغيرها ؟ وعندما نقول " لم يأت عمر إلى المدرسة "، نفترض أن شيئاً ما حل به، كما نفترض أن هناك من يعرف هذا الاسم... إلخ. أي أن كلر يريد ان يقول أن اللغة حبلى بالافتراض، فكيف بلغة الشعر ؟ وحتى عندما تحيل الجملة على ما هو متداول، " كان ياما كان في قديم الزمان... " والتي تبدو وقد تحللت من الارتباط والقرينة والافتراض، ثمة نهج يحيل على سلسلة سرد متواطؤ بشأنها لأنها تشكل " تقاليد " نوع أدبي معين، هو الأدب الشعبي مثلاً.

كما أن الافتراض البراغماتي يحيل على مكونات الأجناس الأدبية. ولهذا يجري ذكر العقدة، والموضوع، والشخوص والظروف وغير ذلك. فلولا الثقة بوجود معرفة هذه المكونات والعناصر لما لجأ إليها الكاتب أو القاص، أي أن أفق التوقعات يتشكل من مجموعة الافتراضات أيضاً[٢٥]. وكلما تمعنا في " أفق توقعات " ياوس أو في " افتراضات " كلر، تبين لنا أن جماعة " الاستجابة " وكذلك العلاماتيين يحرصون على توسيع رقعة الممارسة النقدية، والتعريف بالاشكالية المكتنزة لقضية القراءة. إذ لم يعد يكفي أن نتحدث عن قارىء حاذق أو حصيف أو مثقف، مطمئنين إلى ثقافته ودربته، ولابد لنا أن نقدم معرفة أوسع لفعل القراءة ذاته. لكن هذا التعمق يفتح المزيد من الأسئلة بشأن هذه الآفاق، وكذلك بشأن تغايرات الثقافات، وتباين مرجعياتها. وبينما تنتمي هذه الفعالية إلى منهجية " التفكيك " بصفته انفتاحاً لا انغلاقاً، فإنها تنبه ثانية إلى أنها جميعاً تحيل مرة على ثقافة أوسع وعلى آلية محددة وصغيرة مرة أخرى. وفي كلا الأمرين، تتأكد

أهمية " الفعالية المقارنة " : فإذا ما اتجهت القراءة نحو الاهتمام بالآفاق المذكورة وكذلك الافتراضات، والفضاءات، فثمة تسليم بأن الثقافة يصعب أن تتحدد في نص، أو نصوص، أو حدود ما. إن الفضاء متحرك، متداخل، متأثر، يأخذ من الصغير والكبير، ويتأثر بهذا الفعل أو الحدث، ويتفاعل معه، فتكثر إشارات وصور وانطباعات تحت وقع لحظة ما، في ظرف ما، قد تتعاكس مع غيرها لظرف مختلف. وإذا ما سلمنا بهذا التلاقي والتفاعل والتداخل، وأضفنا إلى ذلك فعل وسائل الاتصال، تشتد الحاجة إلى المنهجية المقارنة أكثر من ذي قبل.



الهوامش

١ ـ " The Crisis of Comparative Literature, in Concepts of Criticism (N, H. : Yal Univ. 1963, rpt. 1976), 282 - 295.

٢ ـ من أجل قراءة في هذه الاتجاهات، يراجع K.M. Newton, Theory and Practice : A Reader in Modern Criticism (London : MacMillan, 1992) ; and Robert Con Davis, Ronald ScWeifer, Contemporary Literary وكذلك David H. Hirsch, The Deconstruction of Criticism. 2nd Ed. (London : Longman, 1989) Literature (Hanover : Brown U.p., 1991).

٣ ـ ترجع خلاصات Ross C. Murfin في نسخته المعدة حول نص كونراد Heart of Darknes (N.Y. : St. Martin, 1989), p. 174n.

٤ ـ ويراجع في هذه المقالات ومثيلاتها Feminist Readings. Sara Mills and Others (N.Y. : Harvester, 1989) وكذلك ما يظهر من دراسات ومختارات في Feminism : An Anthology of Literary Theory and Criticism (N.B. : Rutgers V.P., 1991).

٥ ـ The New Feminist Criticism. Ed Elaine Showalter (London : Virago, 1986, rpt. 1989), p. 9 وترد الإشارات اللاحقة في المتن.

٦ ـ يراجع الملاحظة ٤، ص ٢٠٢.

٧ ـ The Western Canon : The Books and School of the Ages (N.Y. : Harcourt Brace & Comp., 1994), p.2.

٨ ـ Ibid., 12

٩ ـ Poetry and Reperression : Revisionism from Blake to Stevents (N.H. : Yale V.P., 1976), 4

١٠ ـ Ibid. 4

١١ ـ Ibid. 10

١٢ ـ John Frow, Marxism and Literary History (Oxford : Blackwell, 1986), 158 - 59.

١٣ ـ Norman Fairclough, Discourse and Social Change (Combrige : Poliyy Press, 1992).

١٤ ـ Frow, 155. وحول التناص يراجع Michael Warton & Judith Still Eds. Intertextuality : Theories and Practices (Manchester : V.P., 1990).

١٥ ـ Teaching the Postmodern (London : Routledge, 1992), 131.

١٦ ـ تراجع مقالتها " Literary Borrowing.. And Stealing : and Intertexts. " ESIC XII, 2 (June 1986) : 229 - 239.

١٧ ـ The Pursuit of Signs (London : Routledge & Kegan Paul, 1981), 103 - 104.

١٨ ـ Ibid., 108.

١٩ ـ Ibid., 103.

٢٠ ـ Frow, 157.

٢١ ـ Ibid., 125 - وهو يحيل إلى Jauss Vol. 2, p. 22.

٢٢ ـ Ibid., 12.

٢٣ ـ The Pursuit of Signs, p. 80.

٢٤ ـ Ibid., p. 83.

٢٥ ـ Ibid., 117.

* * *

نقد الترجمة الأدبية
لماذا وكيف

عبده يونس عبود

١ ـ معارك نقدية

تشهد الحياة الثقافية العربية من حين لآخر معارك نقدية حول الترجمات الأدبية ومدى أمانتها ودقّتها ومكافأتها للأصل. وكثيراً ما تتطوّر تلك المعارك بصورة دراماتيكية وتتحوّل إلى مهاترات شخصيّة تبعد الأطراف المتخاصمة عن الموضوع الأصليّ لمعركتهم، ألا وهو سلامة الترجمة وجودتها[١]. وفي الحقيقة فإنّ للمستوى الذي تنحدر إليه تلك المعارك أسباباً متعددة أبرزها:

١ ـ انتشار نرجسيّة مفرطة لدى كثير من المترجمين العرب، مما يجعلهم غير مستعدّين لتقبّل النقد بروح رياضيّة، وغير قادرين على الاستفادة منه. فهؤلاء المترجمون الذين لم يعوّدوا أنفسهم على تقبّل النقد وتلقّيه برحابة صدر، والنظر إلى جوانبه الموضوعيّة، لا يرون في النقد سوى تهجّم موجّه ضدّ أشخاصهم، فينبرون للردّ عليه بكلّ نزق وعدوانية، وكأن الكرامة الشخصية لكلّ منهم في الميزان[٢]. من الممكن ردّ تلك العصبيّة إلى ضعف الثقة بالنفس لدى بعض المترجمين، وإلى إدراكهم بصورة غير واعية أنّ الترجمات التي أنجزوها هزيلة، ولا يمكن الدفاع عنها بالحجج الموضوعيّة، فيحرفون المعركة من معركة حول شأن ثقافي هو الترجمة،إلى معركة شخصيّة، وكأنّ بين أحدهم وبين الناقد ثأراً قديماً. وفي كلّ الأحوال فإنّ العصبيّة والعدوانية اللتين يردّ بهما بعض

المترجمين العرب على ما يوجّه إلى ترجماتهم من نقد هو شكل من أشكال غياب التقاليد النقدية من حياتنا العامّة، ومظهر من مظاهر السلوك اللاديمقراطي المتفشّي في مجتمعنا. إنّه سلوك من لا يعرف سوى واحد من الأمرين : أولهما التأييد المطلق الذي يأخذ شكل الإطراء الشديد، حتى وإن كان من الواضح أنّ ذلك الإطراء من قبيل النفاق والتملّق. أمّا الأمر الثاني فهو التهجّم الشخصيّ والعداء والافتراء. إنّ ما نفتقر إليه في حياتنا الثقافية والعلميّة وغيرها هو النظر إلى الأمور الخلافيّة بروح التسامح، وأن نقبل النقد ونستفيد منه إذا كان صحيحاً وموضوعياً، وأن نفرّق بين موضوع النقد، أي الترجمات الأدبية في هذه الحالة، وبين أشخاص المترجمين التي لا يجوز أن تكون موضوع نقد[٣]. إنّ سلوكاً حضارياً كهذا لم يتأصّل بعد في نفوسنا وفي مجتمعاتنا بدرجة كافية، رغم كثرة حديثنا عنه. وغياب ذلك السلوك هو أحد أعراض الأزمة العميقة التي تعاني منها الديمقراطية في العالم العربي[٤].

٢ ـ أمّا الدلالة الثانية لهذه الظاهرة فهي الجهل بأصول نقد الترجمة الأدبيّة، وعدم إحاطة كثير من النقّاد بأسس هذا النوع من النقد وإجراءاته، وعدم معرفتهم بإمكاناته وحدوده. فنقد الترجمة الأدبية ضرب خاصّ من النقد، وتنبع خصوصيّته من خصوصيّة موضوعه، أي الترجمة الأدبيّة. وأصول نقد الترجمة الأدبية غير مستوعبة بصورة كافية في العالم العربي، مما يجعل نقّاد الترجمة غير قادرين على ممارسة هذا النقد بصورة مناسبة، ويؤدي إلى تسرّع بعضهم في إطلاق أحكام تقييميّة قاسية على الترجمات، وأحياناً على المترجمين أنفسهم، فيثيرون بذلك حفيظتهم، وينجم عن ذلك التوتر السائد بين النقّاد والمترجمين. ولعلّ هذا يفسّر جانباً أساسياً من جوانب ما تتصف به المعارك النقديّة العربية المتعلّقة بالترجمة الأدبية من افتقار إلى الموضوعية، ومن تهجّمات شخصيّة ومجافاة للأهداف الثقافيّة والعلميّة.

٢ ـ نقد الترجمة الأدبية : لماذا ؟

ما أهمية نقد الترجمة الأدبية، وما هي مسوّغاته وجدواه. وما هو الدور الذي يمكن أن يؤديه في الحياة الثقافية العربية ؟

إنّ وظيفة نقد الترجمة لا تختلف من حيث المبدأ عن وظيفة النقد الأدبي. وتتلخّص تلك الوظيفة في غربلة النصوص الأدبية المترجمة، وصولاً إلى فصل الغثّ عن السمين، والجيّد من الرديء. ومن خلال ذلك الفرز يمكن تحقيق هدفين : أوّلهما إرشاد المتلقّي أو القارىء إلى الترجمة الجيّدة ليقوم باستقبالها، وتحذيره من الترجمة الرديئة كي يتجنّبها. إنّ نقدَ الترجمة يقوم هنا بدور إرشاديّ تجاه القارىء، فهل القارىء بحاجة إلى ذلك المرشد ؟ وجوابنا على هذا السؤال هو أنّ متلقي الترجمة الأدبيّة بحاجة ماسّة إلى هذا النوع من الإرشاد، وذلك لأنه لا يعرف للنصّ الأدبي المترجم في صورته الأصليّة (أي بلغة المصدر الأجنبيّة)، ولا يستطيع أن يقدّر مدى تكافؤ الترجمة مع الأصل. لذا فإن حاجة ذلك المتلقّي إلى الدور الإرشاديّ لنقد الترجمة تفوق بكثير حاجة متلقي الأدب غير المترجم إلى النقد الأدبيّ.

أمّا الهدف الثاني الذي يحقّقه نقد الترجمة فهو يتعلّق بالمترجم نفسه. فالنقد يهديه إلى مواضع القوّة والجودة في ترجمته ليتمسّك بها ويعزّزها، ويدلّه على مواطن الضعف والفشل والرداءة في ترجمته ليتلافاها ويصحّحها. إن نقد الترجمة يقدّم للمترجم " تغذية راجعة " (Aequivalenz) أو ردّة فعل على ترجمته، وهذا أمر بالغ الأهمية ينتظره المترجم بفارغ الصبر. فالمترجم، كأيّ مبدع أو منتج ثقافيّ، بحاجة لأن يعرف رأي المتلقّين في إبداعه وإنتاجه. إنه بحاجة لأن يقرأ أو يسمع

من يقول له : لقد أجدت فيما قدّمته، أو : إنّك لم توفّق في عملك، فاسعَ لإزالة أسباب الإخفاق. أمّا الشيء الذي لا يرضى عنه المبدع ولا المترجم، فهو أن يتجاهل المجتمع إبداعه أو إنتاجه. فالتجاهل هو أكبر مصدر لما يعاني منه المبدعون والمترجمون من إحباط وخيبة. والنقد هو أهمّ رردود الفعل التي تصدر عن المتلقّين وأبرزها. ولذلك يعيره المبدعون أهميّة قصوى. وهذا هو سبب كلّ ما يعبّرون عنه من خيبة أمل، بل ونقمة، على النقد، وهذا هو مصدر رئيسي من مصادر ذلك التوتر المستمرّ القائم بين الابداع والنقد. إنه وليد التناقض الذي يحكم العلاقة بين طرف يحتاج إلى " التغذية الراجعة " الإيجابية (الثناء) وطرف يضنّ عليه بتلك " التغذية "[٥].

وعن الحديث عن أهمية نقد الترجمة الأدبية ووظيفته لا يجوز أن تغيب عن أذهاننا حقيقة أن الدور الذي تضطلع به الترجمة عموماً، والترجمة الأدبية على وجه الخصوص، في العلاقات الثقافية الدولية المعاصرة يتنامى باطراد. لقد تحوّل عالم اليوم بفضل التقدّم الهائل الذي أحرزته وسائل النقل والاتصال إلى " قرية كونيّة "، ولكنها قرية يعيش فيها عدد هائل من الثقافات واللغات. إنها ثقافات متنوّعة ومختلفة، لا بل متضاربة في كثير من جوانبها وقيمها، ولكنّ عامليها يلتقون ويتعاملون ويحتكّ بعضهم بالبعض الآخر بكثافة لا مثيل لها في تاريخ البشريّة، مما يشكّل مصدر توتّر وصراع[٦]. ومن هنا تنبع أهمية " حوار الثقافات " في عالم اليوم، وهو حوار تشكّل الترجمة الأدبية أحد مقوّماته الرئيسة. فمن خلال الآثار الأدبية المترجمة تتعرّف الشعوب على بعضها البعض، وتصحّح الصور القوالبية المشوّهة التي كوّنها كلّ شعب عن الشعوب الأخرى[٧]، وتزيد من قدرتها على التفاهم والتعايش السلميّ. فللترجمة

الأدبية دور مهمّ في حوار الثقافات. ويتعاظم ذلك الدور بتعاظم دور نقد الترجمة الأدبية، الذي يواكب حركة الترجمة محلّلاً ومقيّماً وموجّهاً.

إلاّ أنّ الترجمة الأدبية لا تؤدّي دورها بنجاح إلاّ بقدر ما تكون جيّدة. فالترجمة الجيّدة تمكّن المتلقي من أن يستقبل العمل الأدبي المترجم بصورة سليمة، ومن أن يكوّن لنفسه صورة صحيحة عن أدب الشعب الأجنبيّ الذي ينتمي إليه ذلك العمل. أما الترجمة الرديئة فهي تشوّه العمل الأدبي وتحرم المتلقي من استيعابه بصورة سليمة، وتحدّ من إمكان استمتاع المتلقي به والتفاعل معه. وهكذا يتضاءل تأثير العمل الأدبيّ المترجم، ذلك التأثير الذي يتوقف أوّلاً وقبل أيّ شيء آخر على جمال ذلك العمل وفنّيته وأدبيته. إنّ الترجمات الرديئة تقدّم للمتلقي العربيّ صورة مشوّهة عن الآداب والثقافات والمجتمعات الأجنبية التي تنتمي إليها الأعمال الأدبية المترجمة. وبذلك فإن تلك الترجمات تسيء إلى الثقافة الأجنبية المرسِلة، لأنها تقدّم صورة مشوّهة عنها، وتسيء إلى الثقافة العربية المستقبِلة، لأنها تنقل إليها روائع الأعمال الأدبية الأجنبية مشوّهة ومقزّمة[8]، فتحرم المتلقّين العرب من استقبال تلك الروائع استقبالاً مناسباً، والتفاعل معها والاستفادة منها إبداعيّاً بطريق التأثر الخلاّق المنتج[9]. إننا لا نبالغ البتّة إذا قلنا إنّ الترجمات الأدبية الرديئة تسيء إلى الثقافتين المرسِلة والمستقبِلة، الأجنبيّة والعربيّة، في آن واحد، وتشكّل عائقاً أمام حوار الثقافات والتفاهم بين الشعوب. ولذا فإنّ التصدّي لتلك الظاهرة، وذلك بدراستها ونقدها وتسليط الأضواء الكاشفة عليها، هو مهمّة ثقافية وعلميّة ملحّة. في ضوء ما تقدّم فإنّ نقد الترجمة الأدبية ليس أمراً مشروعاً فحسب، بل هو نشاط ثقافي وعلميّ حيويّ، إذا أردنا أن تمارس الترجمة الأدبية في حياتنا الثقافية ذلك الدور الثقافي والعبر ثقافي الجوهريّ الذي ينبغي لها أن تمارسه.

٣ - ناقد الترجمة

هل بوسع أيّ ناقد كان أن يمارس نقد الترجمة الأدبية، أم يتطلّب هذا النوع من النقد أن تتوافر للناقد مؤهّلات وكفاءات خاصّة ؟ إنّ ممارسة نقد الترجمة الأدبيّة هي ممارسة لنشاط ثقافي وعلمي ينبغي لممارسه أن يكون ذا تكوين لغوي وثقافي وعلميّ خاص، يختلف عن تكوين الناقد الأدبي. وفي مقدّمة المؤهّلات التي لابدّ له من أن يمتلكها أن يكون محيطاً باللغة الأجنبية التي تُرجم عنها العمل الأدبيّ، وبالأدب والثقافة الأجنبيّين اللذين ينتمي إليهما ذلك العمل. إنّ هذه الكفاءة اللغوية والثقافية تمكّن الناقد من أن يرجع إلى العمل الأدبي الأصلي، وأن يقارنه بالترجمة ليتبيّن مدى جودته. أمّا الأشخاص الذين لا تتوافر لهم كفاءة كهذه فمن الأفضل ألا يتطفّلوا لنقد الترجمة الأدبيّة، وألا يتركوا هذا العمل لأشخاص مؤهّلين لممارسته.

ثمّة من يعترض على هذا الرأي قائلاً : ليس من الضروريّ أن يلمّ ناقد الترجمة باللغة الأجنبية، وأن يكون قادراً على الرجوع إلى العمل الأدبي المترجم في لغته الأصلية، بل يمكنه أن يمارس نقد الترجمة دون أن تتوافر له تلك الكفاءة. فباستطاعة الناقد أن يقرأ الترجمة ويتذوقها ويقيّم سلامتها اللغوية والأسلوبية في ضوء انسجامها مع التقاليد الأسلوبية للغة الهدف، أي العربية، فيبيّن مدى خلوّها من الركاكة والعجمة والأخطاء اللغوية وما إلى ذلك من أمراض ترجميّة. ومن المؤكد أنّ نقد الترجمة ضمن هذه الحدود أمر ممكن، حتّى بالنسبة لناقد لا يعرف لغة المصدر التي تُرجم عنها العمل الأدبيّ، ولم يطّلع على الأدب الأجنبيّ الذي ينتمي إليه ذلك العمل. إنّ باستطاعة ناقد كهذا أن يمارس

تلك الجوانب من نقد الترجمة التي تتعلّق بلغة الهدف : كسلامة اللغة من النواحي القواعدية، وسلاسة الأسلوب وأصالته وأدبيته وخلوّه من العجمة، وهذه جوانب لا يستهان بها في نقد الترجمة. فالمتلقي العاديّ غير معنيّ بأمانة الترجمة ودقّتها ومدى مكافأتها للأصل وما إلى ذلك من الأمور التي تعني المختصّين فقط، بل هو معنيّ بأن يكون النصّ الأدبي المترجَم الذي يستقبله نصّاً سليم اللغة، جميل الأسلوب وأن يجد القارىء متعة أدبية في تلقّيه. إلاّ أنّ نقد الترجمة الأدبية لا يجوز أن ينحصر في الجوانب التي تهمّ المتلقّي العاديّ وأن يقتصر عليها، بل لابدّ له من أن ينطلق من حقيقة أنّ العمل الأدبي المترجَم هو عمل ذو أصل أجنبيّ، وهو مطالَب بأن يكون متناظراً مع ذلك الأصل من حيث النصّ والمعنى والأسلوب، وهذه مسألة لا يستطيع الناقد أن يوفيها حقّها ما لم يكن محيطاً باللغة الأجنبية وأدبها وثقافتها.

أمّا النوع الثاني من الكفاءة التي ينبغي أن تتوافر لناقد الترجمة الأدبية فهو القدرة على صياغة أفكاره وتحليلاته وتقييماته بصورة مناسبة، وعلى مخاطبة المتلقي وإيصال النتائج والأحكام النقدية إليه. ومن هذه الناحية لا تختلف الكفاءة اللغوية والأسلوبية لناقد الترجمة الأدبية عن كفاءة الناقد الأدبي بصورة جوهرية. فكلاهما مطالب بأن يعرض تحليلاته النقدية وآراءه وأن يصوغها بطريقة مناسبة[١٠]. فإذا لم يقم بذلك، كأن يحتفظ بنتائجه لنفسه، فلا يصوغها ولا ينشرها، فإن ذلك " النقد " لا يكون له أيّ تأثير ولا يمارس الدور المطلوب. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الحالات التي لا يعبّر فيها الناقد عن آرائه ولا يقدم النتائج التي توصل إليها بصورة مناسبة، أي بطريقة منهجيّة واضحة أنيقة الأسلوب، تخاطب المتلقي وتوصل إليه الرسالة التي يودّ الناقد إيصالها. أما إذا عبّر الناقد عن نقده بصورة مشوّشة تفتقر إلى المنهجيّة

والترتيب، أو بأسلوب موضوعيّ جافّ ومعقّد، فإنه ينفّر المتلقي ولا يؤثّر فيه ويخسره. إن علميّة الكتابات النقدية لا تسوّغ صياغة تلك الكتابات بطريقة تجعل المتلقين يعرضون عن قراءتها، فهي بذلك تفقد القدرة على إرشاد المتلقين والمترجمين على حدّ سواء، وتعجز عن أن تؤدّي وظيفتها الثقافية التي ندبت نفسها لأدائها.

ومن الأمور التي لابدّ من أن تدخل في تكوين ناقد الترجمة الأدبية وأن يحيط بها هذا الناقد إحاطة جيّدة نظريات الترجمة وأساسيات علم الترجمة، فهي تزوّده بأدوات ومفاتيح نقدية لا غنى له عنها. إنّ الناقد لا يستطيع أن ينقد ترجمة أدبية ما لم يكن، على سبيل المثال، ملمّاً بنظريات " التناظر " (Aequivalenz) في الترجمة وبإشكاليّة ذلك المفهوم. ومن الضروريّ أيضاً أن يكون ناقد الترجمة الأدبية مطّلعاً على اللسانيات التطبيقيّة، باعتبارها أكثر فروع علم اللغة الحديث اهتماماً بالترجمة، وبعلم الأسلوب والشعريّة ونظريّة الأدب وكلّ تلك العلوم ذات الصلة بالأدب واللغة والنقد.. ناهيك عن إحاطته بأدبي لغة المصدر (اللغة الأجنبيّة) ولغة الهدف (العربية).

٤ ـ جوهر نقد الترجمة

لقد كانت هذه هي أهمّ مكوّنات " عدّة " ناقد الترجمة الأدبيّة، فما هي الأدوات النظرية التي ينبغي له أن يمتلكها ؟ في طليعة تلك الأدوات يأتي المفهوم السليم لطبيعة الترجمة الأدبية، وهو مفهوم تزوّده به نظرية الترجمة. ومن المعروف أنّ لبّ تلك النظرية هو مفهوم " التناظر " أو " التعادل " أو " التكافؤ " (Aequivalenz) بين النصّ المترجَم الذي

صيغ بلغة الهدف وبين أصله في لغة المصدر الأجنبيّة[١١]. والتناظر في الترجمة مسألة تنطوي على إشكالية كبيرة، خصوصاً في مضمار الترجمة الأدبية[١٢]. ففي هذا النوع من النصوص ليس المهمّ أن يحقّق المترجم تناظراً في المضمون أو المحتوى (inhalsbetont) فحسب، بل أن يحقّقه على الصعيد الأسلوبيّ والجمالي أيضاً. وهذا ما حمل بعض علماء الترجمة ومنظّريها على التمييز بين نصوص " بارزة المضمون " (Korrespondenz) وأخرى بارزة الشكل (dynamische Aequivalenz)[١٣]. وذهب بعض منظّري الترجمة إلى حدّ الشكّ في جدوى مفهوم " التناظر " نفسه، ودعوا إلى استبداله بمفهوم " التقارب " (Phraseologismen)[١٤] بينما دعا آخرون إلى إعادة صياغة مفهوم " التناظر " وإلى تحديد محتواه من زاوية أخرى، هي زاوية التأثير على المتلقّي. فالترجمة الصحيحة، وفقاً لذلك المفهوم، هي الترجمة التي يعادل تأثيرها في نفس المتلقي الذي يستقبلها في لغة الهدف ذلك التأثير الذي يحدثه النصّ الأصلي في نفس المتلقّي الذي يستقبله في لغة المصدر. وقد أُطلقت على هذا النوع من التناظر تسمية " التناظر الديناميكي " (Franz Kafka) تمييزاً له عن التناظر بالمعنى التقليدي[١٥].

مهما يكن من أمر فإنّ التناظر في الترجمة مفهوم إشكاليّ خلافيّ، وليس هناك إجماع على تحديد مضمونه وجدواه. ولكن هل يُستنتج من ذلك أنْ نتخلّى عن هذا المفهوم، ونعفي الترجمة من مطلب تحقيقه ؟ إنّ إشكالية مفهوم ما لا تعني بالضرورة أنه غير صالح، ولا يجوز أن تدفعنا إلى الاستغناء عنه. فتحقيق " التناظر " هو مطلب يجب أن تلتزم به الترجمات، علميّة كانت أم أدبيّة، إنه مطلب مثاليّ أو شبه مثاليّ، إذا أصرّ المرء على تحقيقه بصورة كاملة يكون كمن يطالب بالحدّ

الأقصى وينشد الكمال. إلاّ أننا نعرف جميعاً أنّ الكمال غير ممكن التحقيق، وكذلك التناظر الكامل في الترجمة. أمّا التناظر الممكن فهو التناظر الجزئي أو النسبيّ، وكلّما زادت تلك النسبة كانت الترجمة أفضل، والعكس صحيح. وسواء أخذنا بمفهوم التناظر أم استبدلناه واستعضنا عنه بمفهوم آخر كالتقارب، فإننا لا نستطيع أن نتخطّى حقيقةً جوهرية، ألا وهي أنّ الترجمة نصّ صيغ بلغة الهدف (العربية) وفقاً لمعطيات نصّ آخر صيغ بلغة المصدر (الأجنبية)، وهو لهذا السبب مطالب بأن يتقيّد بمعطيات أصله الأجنبي نصّاً ومعنى وأسلوباً. وما نقد الترجمة الأدبية في جوهره إلاّ تفحص الترجمة ودراستها بصورة منهجيّة مدى تقيّدها بمعطيات النصّ الأجنبي وانسجامها معه. فمقارنة الترجمة بالأصل أو مواجهتها به لهذه الغاية هي لبّ نقد الترجمة الأدبية وجوهرها.

٥ ـ أصول نقد الترجمة

كيف يُجري ناقد الترجمة الأدبية تلك المقارنة أو المواجهة، وكيف يتوصّل إلى أحكام نقديّة نتيجة لذلك ؟ إنّ إجراءات نقد الترجمة تتوقّف على طبيعة الكتابة النقدية. فعندما يتعلّق الأمر بمراجعة نقدية صحفيّة لعمل أدبي مترجم، يكون الناقد مضطراً لإصدار تقييمات وأحكام إجماليّة، ولأن يكتفي بالتطرق إلى جودة الترجمة بإيجاز فالمقالة الصحفية لا تتسع للتحليل المنهجيّ التفصيليّ. بل إنّ ذلك ليس مطلوباً ممن يراجع كتاباً مترجماً في الصحافة الثقافية. إنّ القارىء ينتظر من الناقد في هذه الحالة أن يقدّم له حكماً نقدياً إجمالياً يتّخذ منه أساساً لقراره أن يقرأ الكتاب أو ألاّ يقرأه. أمّا عندما يتعلّق الأمر بدراسة أو

ببحث لإحدى الدوريّات الثقافية والعلمية والجامعية فإنّ الأمر يكون مختلفاً. إنّ حجم بحث كهذا يبلغ في المتوسّط عشرين صفحة، مما يفسح المجال لإيراد نماذج وعيّنات من الترجمة وتحليلها من خلال مواجهتها بالنصّ الأصليّ ومقارنتها به جملة بجملة، وكلمة بكلمة، وإظهار مواطن النجاح والإخفاق في الترجمة. إنّ هذا النوع من نقد الترجمة الأدبية واسع الانتشار نسبياً، وقد أنجز كاتب هذه السطور عدّة أبحاث تدخل في هذا الباب[١٦]. وثمّة نوع ثالث من نقد الترجمة هو ذلك النوع الذي يأخذ شكل رسائل جامعيّة (الماجستير والدكتوراه) والكتب التي تعالج ترجمات أدبية بصورة تطبيقيّة[١٧]. فمن الممكن أن تخصّص رسالة جامعية أو كتاب بأكمله لنقد ترجمة أدبية واحدة أو عدّة ترجمات أدبية، كأن يخصّص الباحث كتاباً لدراسة الترجمات العربية لقصص كافكا أو مسرحيات شكسبير أو روايات دستويفسكي، أو لدراسة الترجمات العربية لمسرحية غوته "فاوست" مثلاً. في دراسة كهذه ثمّة متّسع لاستقصاء كلّ ما ينطوي عليه العمل الأدبي المترجم من أخطاء ترجمية على الصعد كافة : النصيّة والدلاليّة والأسلوبية والجمالية :

أ ـ الصعيد النصّي

فعلى الصعيد النصيّ يقوم الناقد باستقصاء ما إذا كان المترجم قد لجأ إلى اختصار النصّ بحذف كلمات أو جمل أو مقاطع أو فصول منه، وهو أمر كثير الورود في الترجمات الأدبية لأسباب كثيرة. فقد يلجأ المترجم إلى اختصار العمل الأدبي المترجَم بغرض تصغير حجم الكتاب نزولا عند رغبة ناشر يريد أن يضغط نفقات الطباعة. وقد يتمّ الاختصار

رغبة من المترجم في إنجاز الترجمة بسرعة لوقوعه تحت ضغط إنتاجي، أو بسبب حاجته إلى المال، أو ظناً منه أنّ المواضع المحذوفة غير ذات أهميّة ولا يؤثّر حذفها على القيمة الجمالية والفكرية للعمل الأدبي المترجَم. وكثيراً ما يتمّ الحذف لاسباب رقابية، فيُسقِط المترجم تلك المواضع التي يمكن أن تستغلّها الرقابة لمنع الكتاب نشراً وتداولاً، لأنّ مضمون المواضع المذكورة يتعارض مع القواعد الرقابية المعمول بها في البلاد، وهي قواعد تستند إلى اعتبارات سياسيّة أو دينية أو أخلاقية جنسيّة غنيّة عن الشرح[١٨]. إلاّ أن المترجم قد لا يحذف من النصّ المترجَم شيئاً، بل يلجأ على العكس من ذلك إلى توسيعه وإطالته. فهناك من المترجمين من يظنّ أنّ من حقه أنّ " يطوّر " النصّ الأدبي وأن " يحسّنه " وأن يتلافى ما فيه من " عيوب " وثغرات فنيّة أو فكريّة. إن مترجماً كهذا ينصّب نفسه مؤلفاً مشاركاً، ويكون دوره أقرب إلى دور المعدّ منه إلى دور المترجم. ومن الأفضل في هذه الحالة أن يقدّم نفسه معداً لا مترجماً. ومن الأسباب التي كثيراً ما تغري المترجم بأن يضيف إلى النصّ المترجم أموراً ليست واردة في النصّ الأصليّ رغبةً في شرح النصّ وتوضيحه، ظناً منه أن يقدّم بذلك خدمة للمتلقي. إلاّ أنّ المكان المناسب لزيادات وإضافات كهذه هو الهوامش. ففيها يستطيع المترجم أن يشرح ويوضّح ما يرى ضرورة لشرحه وتوضيحه، وهذا أفضل من اللجوء إلى طريقة الترجمة الشارحة، التي يختلط فيها دور المؤلّف بدور المترجم.

ب ـ الصعيد الدلاليّ

أما المستوى الثاني للتحليل النقدي للترجمات الأدبية فهو

مستوى الدلالة أو المعنى. وعلى هذا الصعيد يستطيع الناقد أن يدرس مدى تقيّد المترجم بمعاني النصّ الأجنبي وتمكنه من نقل تلك المعاني إلى لغة الهدف بأمانة ودقّة. ولكن من المعروف أنّ الدقّة والأمانة في ترجمة المعاني مسألة نسبيّة، مما يعني أنّ تحقيق التناظر الدلالي الكامل بين الترجمة والأصل أمر نسبي أيضاً. ومع ذلك لابدّ من التفريق بين نوعين من الانحرافات الدلاليّة في الترجمة : نوع طفيف أو ضئيل ؛ وهو كثير الورود ولا يمكن أن تخلو منه ترجمة أدبية، ونوع آخر يتمثل في الانحرافات الكبيرة أو الفاحشة التي ترجع إمّا إلى خطأ في فهم النصّ الأصلي، أو إلى خطأ في التعبير عن المعنى بلغة الهدف. وأشكال إساءة فهم النصّ الأصلي مختلفة، فقد تتمثّل في إساءة فهم مفردة أو تعبير اصطلاحي أو وحدة معجميّة صغيرة أخرى، ولكنها قد تتعلق بإساءة فهم البنية النحويّة للجمل وللنصّ. ومن أكثر أشكال إساءة فهم النصّ الأجنبيّ شيوعاً إساءة فهم التعابير الاصطلاحية (Phraseologismen) والعبارات التي تنطوي على استخدامات مجازيّة للغة. وقد دلّت دراسات نقدية كثيرة على أنّ إساءة فهم التعابير الاصطلاحية والمجازيّة يشكل مصدراً رئيساً من مصادر الخطأ في الترجمة الأدبيّة[١٩].

ت ـ الصعيد الأسلوبيّ

أما المستوى الثالث والأهمّ للتناظر في الترجمة الأدبية وبالتالي في نقد الترجمة، فهو المستوى الأسلوبي والجمالي. وهذا المستوى هو في الوقت نفسه أكثر المستويات إشكالية. إنّ تحقيق التناظر في الترجمة الأدبيّة على هذا الصعيد هو أمر يصعب تصوّره، وذلك لما بين اللغات

والآداب من اختلافات كبيرة في التقاليد الأسلوبية والجمالية. إلاّ أنه من الممكن إيراد بعض المعايير التي ما لم تتوافر في الترجمة الأدبية، لا يمكن القول إنّ حدّاً مناسباً من التناظر الأسلوبي والجماليّ بين الترجمة والاصل قد تحقّق. وبالطبع فإنّ مشكلات هذا النوع من التناظر تختلف باختلاف الجنس الأدبي للعمل المترجم. فمشكلات التناظر الأسلوبي والجماليّ في ترجمة النصوص الشعرية الغنائية الوجدانية تتعلق بصورة رئيسة بمسائل الأوزان الشعرية وموسيقى الشعر والقافية والانزياح في اللغة الشعرية والطاقة الإيحائية والتعبيرية للمفردات والتعابير والتراكيب، وبالمجازات والصور البيانية والفنيّة.. وهذه المشكلات كبيرة إلى درجة تسوّغ القول بأنّ هذا النوع من النصوص الأدبية عصيّ على الترجمة[٢١]. فنظام الأوزان الشعرية يختلف من أدب لآخر، ومن غير الممكن أن يتوصّل المترجم إلى حلول كاملة لهذه المسألة. ويكفي أن يذكّر المرء بالمفارقات التي حدثت وتحدث عندما تترجَم قصائد شعرية من الآداب الأوروبية إلى العربية، وتستخدم في ذلك بحور الشعر العربي المعهودة، أو يُستخدم شكل القصيدة العامودية، فتكون النتيجة نصوصاً تصلح للتندّر أكثر مما تصلح لأيّ شيء آخر. إنها نصوص ليست من التناظر الأسلوبي والجمالي في شيء. فهل نعفي من يترجم قصائد شعرية إلى اللغة العربية من مشقّة تحقيق التناظر بين الترجمة والأصل على صعيد الوزن الشعري وموسيقى الشعر والقافية، ونقبل بأن يترجَم الشعر الأجنبيّ نثراً ؟ إنّ المترجم مطالب في هذه الحالة بأن يحقّق تقارباً نسبياً بين الترجمة والأصل، فلا يستخدم في ترجمة قصيدة أجنبية حرّة الأوزان والقوافي شكل القصيدة العاموديّة العربية التي يلتزم فيها الشاعر بوحدة الوزن والقافية. وعلى صعيد اللغة الشعرية ينبغي

للمترجم أن يحاول استخدام مفردات وتعابير وتراكيب ذات إيحاءات تقترب على قدر المستطاع من إيحاءات المفردات والتراكيب والتعابير اللغوية الأجنبية. وفيما يتعلّق بالجوانب البلاغية والتصوير الفنيّ والرموز في النصوص الشعرية، على المترجم أن يحاول أن يصوغ معادلات مناسبة بلغة الهدف، وإن كانت فرص تحقيق التعادل الأسلوبيّ والجماليّ على هذا الصعيد ضئيلة جدّاً.

تبدو الفرصة لتحقيق قدر أكبر من ذلك التعادل متوافرة بالنسبة للنصوص القصصية والروائية. فهذا النوع من النصوص نوع نثريّ يعتمد على عنصري السرد والحوار. ولعلّ بساطتها الظاهرية هي ما يغري المترجمين بالإقدام على ترجمتها. وبالفعل فإنّ ما يترجَم من نصوص قصصيّة وروائية يشكل نسبة عالية من مجموع النصوص الأدبية المترجَمة. إذا أنّه لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا أنّ لغة القصّة والرواية هي بدورها لغة أدبية، تُستخدم فيها الأساليب الأدبية المختلفة التي يتوجّب على المترجم أن يوجد ما يعادلها أو يقترب منها في لغة الهدف. ففي النصوص الروائية والقصصية يرد كثير من التعابير الاصطلاحية والتشابيه والاستعارات والكنايات والرموز وأنواع المجاز المختلفة التي يجب على المترجم أن يعرف كيف يتعامل معها بصورة مناسبة. كذلك فإنّ الحوار الروائي والقصصي يطرح مشكلات ترجميّة خاصّة. فقد يكون ذلك الحوار في الأصل بإحدى اللهجات العاميّة أو باللغة الدارجة المنطوقة التي تحمل سمات محليّة لإحدى المناطق، وهذه أمور تنطوي على تحدّيات ترجمية كبيرة وعلى المترجم أن يجد لها حلولاً متناسبة تحقق أكبر قدر ممكن من التقارب الأسلوبيّ بين الترجمة والأصل. وفي مطلق الأحوال لا يجوز أن يلجأ المترجم إلى نقل النصّ الروائي أو القصصيّ بلغة تناقض سماتها مع سمات لغة النصّ الأصلي

بشكل واضح، كأن يستخدم المترجم لغة متقعرة عويصة أو قديمة في ترجمة نصّ أدبيّ لا تتّصف لغته بهذه الصفة مهما تكن المسوّغات[٢١].

وينطبق ما قلناه عن ترجمة الحوار الروائي والقصصي بصورة كليّة على ترجمة الحوار المسرحيّ. فالنصّ المسرحيّ نصّ أدبي لم يُكتَب ليُقرأ فقط، بل ليعرض ويمثّل على خشبة المسرح ويُستقبل من جانب المشاهدين عبر إلقائه بأفواه الممثلين[٢٢]. إنّه نصّ منطوق ذو بنية لغوية وأسلوبية تجعل إلقاءه أمراً ممكناً. وفي الترجمة يجب أن يحافظ النصّ المسرحي على تلك السمات الخاصّة، وهذا ليس بالأمر السهل. إنّ ترجمة النصوص المسرحيّة والدراميّة تبدو للوهلة الأولى أسهل أنواع الترجمة، ولكنّ هذا وهم كبير[٢٣].

ومن المشكلات العويصة في الترجمة الأدبية مشكلة ترجمة النصوص ذات الأسلوب التهكميّ والفكاهيّ والساخر. فما يثير الضحك والسخرية إذا كُتب أو قيل بلغة ما، قد لا يكون له التأثير نفسه ولا تأثير مشابه أو قريب إذا نقل إلى لغة الهدف بطريقة " أمينة ". لأنّ ذلك التأثير يعتمد على تحريك الأبعاد التراثية واللاشعورية للغة بأسلوب يغلب عليه التلميح والتضمين اللذين يؤدّيان إلى إطلاق تداعيات بعضها واعٍ والبعض الآخر غير واعٍ. ولذا فإنّ صياغة نصّ ساخر أو مضحك أو تهكمي بلغة الهدف هي مهمّة بالغة الصعوبة، وليس لها أية حلول جاهزة. وفي حالات كهذه لابدّ أن يستخدم المترجم قدراته الإبداعية الخلاّقة. فالترجمة الأدبية ليست مجموعة من العمليّات اللغوية فحسب، بل هي نشاط إبداعي، وإعادة خلاّقة للنصّ الأدبي في لغة أخرى.

تلك هي أبرز أبعاد مسألة التناظر في الترجمة الأدبية التي ينبغي للناقد أن يعيها عندما يبلور إجراءاته النقدية ويضعها موضع التطبيق.

٦ ـ الترجمة عن لغة وسيطة

ثمّة حالة إشكالية خاصة من حالات نقد الترجمة، ألا وهي حالة تلك الترجمات التي لم تُنجَز عن اللغة الأصليّة للعمل الأدبيّ الأجنبيّ بل عن لغة وسيطة. لسنا هنا في معرض التطرّق بالتفصيل إلى الأسباب التي أدّت وتؤدّي إلى ظهور مثل هذه الترجمات، ولكن لابدّ من الإقرار بالأهمية التي تتمتّع بها على صعيد استقبال بعض الآداب الأجنبية في العالم العربي. فلولا الترجمات التي تمّت عن لغات وسيطة لكانت المكتبة العربية فقيرة جداً بالنسبة للعديد من الآداب الأجنبية، الأوروبية وغير الأوروبية، كالأدبين الألمانيّ والروسيّ والأدب اليابانيّ فقد تمّ استقبال ما استُقبل من تلك الآداب ليس من خلال الترجمة عن لغاتها الأصليّة بل عن لغات وسيطة، وتحديداً عن الإنكليزية والفرنسية[٢٤]. كيف ندرس هذا النوع من الترجمات دراسة نقدية ؟ إنّ هذه الترجمات مطالبة، كالترجمات الأخرى، بأن تحقّق التناظر أو التقارب مع الأصل، ولكن مع أيّ أصل ؟ مع الأصل الوسيط، أم مع الأصل " الأصليّ " ؟ وهل يكتفي الناقد بأن يدرس تناظر ترجمات كهذه مع أصلها، أي مع النصّ الوسيط الذي انطلقت منه، وذلك بحجّة أنّ المترجم لا يعرف إلاّ ذلك الأصل، أم يستقصي مدى تناظرها مع النصّ الأصليّ الأوّل ؟ هناك من يرى أنّه لا يجوز أن يحاسَب المترجم على دقّة الترجمة وجودتها إلاّ مقارنتها بالنصّ الذي انطلقت منه، أي بالترجمة الوسيطة. فالمترجم الذي نقل إحدى قصص الألماني فرانز كافكا (Franz Kafka) إلى العربية عن الإنكليزية يجب أن يحاسَب على مدى تناظر الترجمة التي أنجزها مع " الأصل " الوسيط الإنكليزي[٢٥]، ومن الظلم أن نطالبه بأن تكون تلك الترجمة

متناظرة مع الأصل الألماني لتلك القصة. أمّا أصحاب الرأي الآخر فيرون أنّ الترجمة الوسيطة لا تعنينا في شيء، وما يعنينا هو التناظر بين الترجمة والعمل الأدبي الأصلي. فالمتلقي العربي الذي يستقبل إحدى قصص كافكا مترجمة إلى العربية يتوقّع بصورة تلقائية أن تكون تلك الترجمة أمينة ودقيقة، وأن تكون قد أُنجزت عن اللغة التي كتب بها كافكا قصصه، لا أن تكون ترجمة لترجمة وسيطة لقصة كافكا. وفي رأينا فإنّ المعيار السليم الذي ينبغي أن يعتمده الناقد في تعامله مع الترجمات الأدبيّة التي تتمّ عن لغة وسيطة هو تناظر تلك الترجمات مع الأعمال الأدبية الأصليـة، لا مع الترجمات الوسيطة، وذلك على الرغم من أنّ الترجمات التي نحن بصدد الحديث عنها قد انطلقت من الترجمات الوسيطة، لا من النصوص الأصليّة. إنّ ما يهمّنا ويهمّ المتلقّي العربي، هو ما إذا كانت تلك القصّة المترجمة إلى العربية التي تُنسَب إلى كافكا متكافئة أو متقاربة من حيث النصّ والمعنى والأسلوب مع قصّة كافكا الأصليّة، لا مع أيّة ترجمة وسيطة. أمّا هذه فتهمّ ناقد الترجمة لسبب آخر، سبب علميّ، هو إظهار مصدر الأخطاء الترجميّة. هل وقعت تلك الأخطاء عند نقل العمل الأدبي من لغته الأصليّة إلى اللغة الوسيطة، أم عند نقله من اللغة الوسيطة التي تُرجم إليها إلى لغة الهدف الجديدة. أمّا التقييم النهائي للترجمة فإنّ مقياسه هو تناظرها مع العمل الأدبي الأصليّ، لا مع الترجمة الوسيطة.

ماذا يترتب على ذلك بالنسبة لإجراءات نقد الترجمة ؟ من حقّ الناقد أن يكتفي بأن يواجه الترجمة العربية بالنصّ الأدبي الأجنبيّ الأصليّ (الألماني في حالة قصّة كافكا) وأن يتوصّل إلى الاستنتاجات التي تسفر عنها تلك المقارنة، أي إلى الحكم على جودة الترجمة وتناظرها مع الأصل. أمّا إذا كان ذلك الناقد من أولئك الذين ينزعون إلى الكمال في

نقد الترجمة الأدبية، فبوسعه أن يتّخذ إجراءً إضافيّاً يتمثّل في مقارنة الترجمة العربية بالترجمة الوسيطة التي اعتمدت عليها، ثمّ يواجه الترجمتين كلتيهما بالنصّ الأصليّ. إلاّ أنّ هذا الإجراء النقدي الإضافي لا يجوز أن يغيّر شيئاً في مسألة أنّ لتقييم جودة الترجمة العربيّة مقياساً وحيداً، هو مدى تناظرها أو تقاربها مع النصّ الأصلي، لا مع النصّ الوسيط.

وعلى أيّة حال فإنّ ترجمة النصّ الأدبي عن لغة وسيطة لا عن لغته الأصلية تؤدّي بالضرورة إلى مضاعفة الأغلاط الترجميّة، أو إلى زيادة ابتعاد الترجمة عن النصّ الأصلي. فعندما يُنقل النصّ الأدبي من لغته الأصليّة إلى اللغة الوسيطة، تقع أخطاء ترجميّة تقلّ أو تكثر حسب جودة الترجمة. وعندما يترجم النصّ نفسه من اللغة الوسيطة إلى لغة الهدف الجديدة ينطلق المترجم من الأخطاء التي تنطوي عليها الترجمة الأولى، ويضيف إليها أخطاء ترجميّة جديدة؛ اللهمّ إلاّ إذا افترضنا أنّ الترجمة الوسيطة متكافئة كلياً مع النصّ الأصليّ، وأنّ الترجمة الثانية متكافئة تماماً مع الترجمة الوسيطة، وبالتالي مع النصّ الأصليّ، وهذه فرضيّة وهميّة ليس لها أيّ أساس واقعيّ. ففي الواقع تحوي الترجمة الوسيطة أخطاء ترجمية، تأخذ بها الترجمة الثانية بالضرورة، وتضيف إليها، بالضرورة أيضاً، أخطاء جديدة، لأنّ هذه الترجمة لا تتناظر مع الترجمة الوسيطة التي اعتمدت عليها واتّخذت منها أصلاً. وهكذا تتضاعف الأخطاء الترجميّة، ويزداد ابتعاد الترجمة عن النصّ الأصلي، إلى درجة قد تبلغ تشويه العمل الأدبيّ المترجَم دلالياً وأسلوبياً وجمالياً.

مهما يكن من أمر فإنّ الترجمة الأدبية عن لغة وسيطة ليست ظاهرة صحيّة في حركة الترجمة العربيّة، بل هي مؤشّر سلبيّ يدلّ على أنّ شيئاً ما في تلك الحركة ليس على مايُرام. ولئن كان لتلك الظاهرة في

الماضي ما يسوّغها، كعدم توافر مترجمين عن بعض اللغات الأجنبية، فإنّ تلك المسوّغات تتضاءل يوماً بعد يوم، وهي لم تعد قائمة بالنسبة لكثير من الآداب الأجنبيّة. فاليوم لم يعد هناك أيّ مبرر للقيام بترجمات أدبيّة عن لغة وسيطة بالنسبة للأدبين الروسي والألمانيّ، اللذين طغت الترجمة عن لغة وسيطة على استقبالهما في العالم العربيّ ردحاً طويلاً من الزمن. فقد ظهر من المترجمين الذين يترجمون عن الروسيّة والألمانية بصورة مباشرة ما يكفي لسدّ حاجة الثقافة العربية إلى الترجمة الأدبية عن هاتين اللغتين. والشيء نفسه يمكن أن يُقال بالنسبة للأدبين الإسباني والتركيّ وآداب أخرى. ربما مازالت هناك مبررات للترجمة عن لغة وسيطة بالنسبة للأدب الياباني والصيني والهندي والكوري.. وغيرها من الآداب التي لا تُدرّس لغاتها في الجامعات العربية[26]، ولكنّ تلك الأسباب ستزول مع ظهور مترجمين يتقنون تلك اللغات ويترجمون عنها.

٧ ـ خاتمة

تلك هي باختصار شديد أهم أسس نقد الترجمة الأدبية وقضاياه. إنه نقد تزداد أهميته بازدياد أهمية الدور الذي تقوم به الترجمة الأدبية في العلاقات الثقافية الدولية. فنقد الترجمة الأدبية هو وسيلة لتطوير حركة الترجمة الأدبية العربية والارتقاء بها لتنهض بذلك الدور على الشكل الأفضل. ويتمثّل هذا النقد في غربلة الترجمات الأدبية، وفصل الغث عن السمين منها، بهدف إرشاد المتلقّين والمترجمين على حدّ سواء. أمّا جوهر نقد الترجمة الأدبية فهو مقابلة الترجمة بالنصّ

الأصلي، لمعرفة مدى التناظر بينهما، وإظهار الأخطاء التي تنطوي عليها الترجمة وتحليلها. أمّا الناقد الذي يودّ ممارسة هذا النوع من النقد فهو بحاجة إلى تكوين لغويّ وثقافي وعلمي خاصّ. ولنقد الترجمة الأدبية أصول وإجراءات تمكّن الناقد الذي يتّبعها من الوصول إلى هدفه، ومن إظهار مدى التناظر النصّيّ والدلاليّ والأسلوبي والجماليّ بين الترجمة والأصل. وتختلف مشكلات التناظر باختلاف الأجناس الأدبية. ويشكّل نقد الترجمات التي تتمّ عن لغات وسيطة حالةً خلافيّةً من حالات نقد الترجمة الأدبية.

وعلى أيّة حال فإنّ نقد الترجمة الأدبية هو، رغم ما يتميّز به من خصوصيّة، نوع من أنواع النقد. وكغيره من ضروب النقد ينبغي أن يوجَّه إلى النصوص الأدبية، أي إلى الترجمات، لا إلى المترجمين. ويجب أن يكون نقد الترجمة موضوعياً ومعللاً، يتقيّد بأصول وأسس منهجيّة تبعده عن التعسف والاعتباطيّة. ولا يجوز أن يكون نقد الترجمة الأدبية حاسماً وقاطعاً في أحكامه وتقييماته، إلا بالقدر الذي يسمح به التحليل الموضوعي للترجمات. فالترجمات الأدبية، مهما كانت دقيقة وجيّدة، هي في حقيقة الأمر اقتراح أو وجهة نظر، تعبّر عن تفسير المترجم للنصّ الأدبي الذي قام بترجمته. ونقد الترجمة الأدبية بدوره لا يمكن أن يخلو من مسحة ذاتيّة، مهما سعى لأن يكون منهجياً وموضوعياً. وإذا كان النقد حواراً بين الناقد والنصّ الأدبي، فإن نقد الترجمة الأدبية حوار بين الناقد والترجمة الأدبية. إنه حوار يطرح الناقد في إطاره على الترجمة أسئلة، أبرزها سؤال التناظر، أي السؤال عن علاقتها بالنصّ الأصليّ. إلاّ أنّ نقد الترجمة الأدبية لا يطرح أسئلته كيفما اتّفق، بل يطرحها وفقاً لأصول، عرضناها بإيجاز في هذا البحث.

وبعد : فإنّ حركة الترجمة الأدبية في العالم العربي يمكن أن تنهض بدور هامّ في التنمية الثقافية العربية[٢٧]، وهي مقوّم أساسيّ من مقوّمات الحوار الثقافي بين العربي والعالم. وبقدر ما يكبر دور الترجمة الأدبية تكبر مسؤولية نقدها المطالَب بأن يواكبها دارساً ومحللاً ومقيّماً ومرشداً، دون وصاية أو تعصب أو ادعاء. فهل نشهد قريباً انتقال نقد الترجمة الأدبية في العالم العربي من مرحلة " المعارك " التي تغلب عليها المهاترات الشخصية، إلى مرحلة الحوار الموضوعيّ الهادئ ؟



الهوامش والإحالات

(١) من أحدث هذه المعارك تلك المعركة النقديّة التي دارت على صفحات " الأسبوع الأدبي" السورية و(الآداب) البيروتية حول الترجمات العربية لقصص كافكا. راجع بهذا الخصوص مقالنا : ترجمة أدبية أم تشويه للنصّ الأدبي ؟ حول الترجمة العربية لقصة كافكا " في مستوطنة العقاب ". الاسبوع الأدبي، دمشق، العدد ٤٦٠، ١٩٩٥/٤/٢٧، وهي المقالة التي أثارت النقاش الذي أجملناه في مقالنا : من ثقافة التخويف والتكفير إلى ثقافة الحوار. الأسبوع الأدبي، العدد ٥٠١، ١٩٩٦/٢/١٥.

(٢) في هذا السياق لا بأس من التذكير بردّة الفعل التي صدرت عن المترجم الدكتور مصطفى ما هي على كتابي الصادر بالألمانية " استقبال الرواية الألمانية الحديثة في العالم العربي "، وهو كتاب وجّهت فيه نقداً للترجمات التي أنجزها الدكتور ماهي عن الألمانية، حيث زعم في ردّ له أنّ ذلك النقد جزء من مؤامرة حاكتها الحكومة السوريّة ضدّ مصر لأنها عقدت سلاماً منفرداً مع إسرائيل !! أمّا تحويل الخلاف حول مسائل الترجمة الأدبية إلى خلاف شخصيّ فهو في هذه الحالة أمر غنيّ عن الشرح.

راجع بهذا الخصوص كتابنا : A. Abboud : Deutsche Romane im arabischen Orient. Frankfurt / M. 1984.

راجع أيضاً الصيغة العربية لهذا الكتاب : الرواية الألمانية الحديثة - دراسة نقدية مقارنة. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣.

(٣) كان شيخ النقّاد العرب ميخائيل نعيمة سبّاقاً إلى الدعوة لغربلة الأعمال الأدبية لا غربلة أصحابها (الغربال. بيروت، مؤسسة نوفل، ط ١٤، ١٩٨٨).

(٤) شتّان بين السلوك " الجاهلي " لبعض المترجمين العرب وبين الموقف الحضاريّ الذي عبّر عنه عمر بن الخطّاب في قوله : " رحم الله أمرأ أهدى إليّ عيوب نفسي ".

(٥) إنّ الوظيفة المزدوجة لنقد الترجمة الأدبيّة، والمتمثّلة في إرشاد المتلقي والمبدع على حدّ سواء، لا تختلف في جوهرها عن وظيفة النقد الأدبي كما حدّدها ميخائيل نعيمه في " الغربال " م . س).

(٦) وهذا ما حمل بعض المفكرين على الحديث عن " صدام حضارات " يرون أنه سيكون في المستقبل مصدراً رئيساً للصراع والتوتّر في العالم، بعد أن خبا الصراع الطبقيّ وانتهى الصراع بين المعسكرين الرأسماليّ والاشتراكيّ. حول هذه المسألة راجع مقالنا : معركة في حرب الثقافات ؟ الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد ٤٨٥، ١٩٩٥/١٠/٢٦. راجع أيضاً : صموئيل هامتينغتون : الإسلام والغرب - آفاق الصدام. ترجمة مجدي شرشر. القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٩٥.

(٧) للمزيد حول هذه المسألة راجع بحثنا : " دور الترجمة الأدبية في تشكيل صورة العرب في العالم "، في كتابنا : " هجرة النصوص – دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي ". دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.

(٨) من أشهر حالات التشويه التي تعرّضت لها روائع الأدب العالمي، ما تعرّضت له رائعة الأديب الألماني يوهان ف. غوته " فاوست " على يد المترجمين العرب، وآخرهم الدكتور عبدالرحمن بدوي (راجع : يوهان ف. جيته : فاوست. الكويت، وزارة الإعلام. ١٩٨٩). ومن الأدباء العالميين الذين تعرّضت روائعهم لتشويه شديد على يد المترجم نفسه الأديب الألماني الكبير فريدريش شيلر. حول هذه المسألة راجع كتبنا : " أهكذا يكون المسرح العالمي " ؟ حول الترجمات العربية لمسرحيات شيلر. في : الحياة المسرحيّة، دمشق، العدد ٢٨ – ٢٩، ١٩٨٦، ص ٩ – ١٨.

(٩) حول التأثر الإبداعي المنتج راجع كتابنا : الأدب المقارن – مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص. منشورات جامعة البعث، ١٩٩٢. ص ٢٢٤ وما بعدها.

(١٠) ميخائيل نعيمة : م . س.

(١١) بخصوص التناظر في الترجمة راجع : فوزي عطية محمد : علم الترجمة، مدخل لغوي. القاهرة : دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٦، ص ٢٠١ – ٢١٥.

راجع أيضاً Jiri Levy : Die Literarische Uebersetzung. Theorie einer kunstgattung. Frankfurt / M. Bonn, 1969.

Werner Koller : Einfuehrung in die Uebersetzungswissenenschaft. Heidelberg, 1983. S. 176 ff.

(١٢) J. Levy : a. a. o.

(١٣) K. Reiss : Moeglichkeiten und Grenzen der Uebersetzungskritik Muenchen 1971.

(١٤) M. Koller : a. a. o.

(١٥) راجع يوجين نايدا : نحو علم للترجمة. ترجمة ماجد النجار. بغداد : وزارة الثقافة، ١٩٧٦.

(١٦) كان آخر تلك الأبحاث : " روايات هرمان هيسه وقصصه في ترجماتها العربية "، عالم الفكر، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الثالث، يناير – مارس ١٩٩٦ ص ٢٧٧ – ٢٩٤.

" قصص توماس مانّ في ترجماتها العربية ". الآداب الأجنبية، دمشق، العدد ٨٤، خريف ١٩٩٥، ص ٦٠ – ٨٩.

(١٧) يدخل في هذا الباب كتابنا : الرواية الألمانية الحديثة – دراسة استقبالية مقارنة. دمشق : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣. فهو يحوي دراسات تطبيقية حول ما تُرجم إلى العربية من روايات توماس مانّ وهاينريش مانّ وهرمان هيسه وفرانز كافكا.

(١٨) راجع بهذا الشأن : بو علي ياسين : الثالوث المحرّم. بيروت دار الطليعة، ١٩٧٣.

(١٩) حول أسباب الأخطاء الترجميّة راجع : J. Levy : a. a. o.

(٢٠) حول مشكلات ترجمة النصوص الشعريّة : Ebenda

(٢١) تظهر هذه المشكلة بصورة حادّة في ترجمة قصص الأطفال واليافعين. فمن المترجمين من يلجأ إلى ترجمة تلك القصص بلغة عويصة متقعّرة، لا تمتّ إلى لغة النصّ الأصليّ ولا إلى الحصيلة اللغوية للطفل بصلة. وأشهر حالة في هذا المجال ما ترجمه وأعدّه المترجم السوري سعد صائب من قصص طفليّة. راجع بحث " أدب الأطفال المترجم في سورية " ضمن كتابنا : هجرة النصوص - دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي. دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٢١٠ وما يليها.

(٢٢) راجع : فالتر هينك : الدراما الحديثة في ألمانيا. تر. عبده عبود، دمشق : منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٣، ص ١٢.

(٢٣) نبيل حفار : مشكلات الترجمة المسرحية. الموقف الأدبي، دمشق، العدد ٢٢٧ - ٢٢٨، آذار - نيسان/ ١٩٩٠.

(٢٤) إنّ القسم الأعظم من قصص كافكا مترجم إلى العربية عن لغة وسيطة. بهذا الخصوص راجع مقالنا : كافكا عربياً : بين مطرقة التسييس وسندان اللغة الوسيطة. الآداب، بيروت، العدد ٧ - ٨، تموز - آب ١٩٩٥، ص ٣١ - ٣٥.

(٢٥) من المؤسف أنّ آداب الشعوب الإسلامية والجارة لا تردنا إلاّ مترجمة عن لغة وسيطة، وما يردنا قليل جداً، ولا يكفي للتعريف بتلك الآداب، وهذا مظهر من مظاهر التبعية الثقافية التي تتحكّم في نظام تعليم اللغات والآداب الأجنبيّة في العالم العربي. راجع مقالنا : تعليم اللغات الأجنبية في العالم العربي - نظرة على الأبعاد الاجتماعية والحضاريّة. مجلة (العربي)، الكويت، العدد ٣٥٢، مارس ١٩٨٨، ص ٢٦ - ٣٠.

(٢٦) راجع : لمعي المعيطي (إعداد) : ندوة الترجمة والتنمية الثقافية. القاهرة : الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، شحادة الخوري : دراسات في الترجمة والمصطلح والتعريب. دمشق : دار طلاس، ١٩٨٩، ص ٧٩ وما بعدها.

(*) الكاتب أستاذ الأدب المقارن والنقد الأدبي الحديث في كلية الآداب ومقرر جمعية الترجمة في اتحاد الكتّاب العرب في سورية.

* * *

إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي

عبدالعالي بوطيب

لا أحد يجادل اليوم في الأهمية القصوى التي بدأت تحظى بها المناهج في الدراسات النقدية المعاصرة، لا باعتبارها : (مفتاح التحكم في كل بحث، ونجوع كل دراسة)[1] وإنما لكونها بالإضافة لذلك الأداة المساعدة على استنطاق القضايا، وفهم حقيقة الأشياء، بحيث : (إن قدرتنا على الإبداع تكمن في قدرتنا على إعادة توليد الأفكار التي تلقيناها عبر التاريخ، وبدون المناهج الصالحة تبقى المعطيات خرماء تستنطقها فلا تجيب)[2].

ولعل هذا ما جعل الاهتمام بما يتزايد في الأوساط النقدية والفكرية، الغربية والعربية، على حد سواء، كما تعكس ذلك بجلاء كثرة الدراسات واللقاءات العلمية المتمحورة حولها، في محاولة لضبط أبعادها، وتحديد شروط الاستفادة منها.

ولما كانت الأسئلة المواكبة لدراسة هذه القضية كثيرة ومتشعبة، بعضها يمس علاقة المناهج بالموضوعات المدروسة والأهداف المتوخاة منها، وبعضها الآخر يخص حجم مساهمة المناهج في العملية النقدية وهامش تدخل الفعل البشري فيها، إلى غير ذلك من الأسئلة الحساسة الصعبة الأخرى المصاحبة لهذه الممارسة المعرفية بوجه عام، مما يصحب الإحاطة به في مناسبة علمية ضيقة كهاته، فقد ارتأينا حصر حديثنا هنا في جانب خاص من هذه المسألة، نعتقد أنه على قدر كبير من الأهمية والخطورة، لارتباطه اللصيق بما تعرف ممارساتنا النقدية

الحالية، في كثير من الأحيان، من تهافت أعمى على المناهج الغربية، دون وعي بحجم المخاطر الممكنة المترتبة عن مثل هذا الترامي على أدوات إجرائية غربية المنبت، وتطبيقها بشكل آلي على أعمال إبداعية عربية غريبة عنها، مما يكون سبباً في تشويهها حيناً، واختزالها أحياناً كثيرة أخرى.

ولإضفاء الصبغة التمثيلية على دراساتنا هاته، وإخراجها من دائرة الطرح المجرد الفاقد للسند المادي الملموس، اخترنا كما هو واضح من العنوان، أن يكون النقد الروائي العربي فضاءً علمياً لتناول هذه القضية، ومساءلتها في محاولة لتجلية أبعادها وخفاياها، وتحديد سلبياتها ومخاطرها، اختيار يجد تبريره في عدة أسباب، ذاتية وموضوعية، نكتفي هنا بذكر واحد منها، نعتبره أساسياً، وهو أن الرواية، كما هو معلوم، لون تعبيري غربي دخل البلاد العربية حديثاً، مع بداية هذا القرن. إثر اتصال الشرق بالغرب، وما تولد عنه من تفاعل حضاري كبير. كان من نتائجه الواضحة تعرف العرب على بعض الأجناس الأدبية الغربية كالرواية والمسرح وغيرهما، كما يجمع على ذلك أغلب الباحثين : (من الحقائق المسلم بها في الأدب العربي الحديث (...) إن فن الرواية قام في ظل عوامل النهضة العامة ونتيجة لها. ومع قيام المطبعة العربية وانتشار جمهور القراء، تحت تأثير الآداب الغربية، وأكد بعضهم أن هذا النوع الأدبي لم يكن له وجود في الأدب العربي قبل اتصال العرب بالحضارة الغربية في القرن التاسع عشر، سواء عن طريق السفر إلى أوروبا – وخاصة فرنسا وانجلترا – في بعثات تعليمية، أو عن طريق قراءة المؤلفات الغربية في لغتها الأصلية، أو عن طريق ترجمات للآثار الغربية)[3]. وإن كان البعض لا ينفي وجود

بعض الإرهاصات السردية، أو ما يسميه بالأشكال ما قبل الروائية، عن تراثنا العربي القديم كالمقامات والتراجم والأخبار إلخ. مما لا يسمح، مع ذلك، بالادعاء بعروبة أصول الكتابة الروائية، وإن كان يعتبر عنصراً أساسياً في محاولات تأصيلها وإضفاء الصبغة المحلية الخاصة عليها : (من التعسف القول إن الرواية العربية ولدت في القرن العشرين، أو في نهاية القرن التاسع عشر من لا شيء، إذ إنها نشأت في تربة غنية بتقاليد أدبية عريقة في القص، فما من شك في أن الأدب العربي عرف فن القص من قديم العصور من ملامح وقَصص شعبي ومقامات)[٤] وبما أن وجود النقد عادة ما يرتهن بوجود الأدب، باعتبار العلاقة التلازمية المتينة القائمة بينهما، لدرجة يستحيل معها تصور وجود الأول دون الثاني، والعكس صحيح، مما أدى ببعض المنظرين لتعريفه بكونه خطاباً فوق خطاب أو ميتالغة، وهم يقصدون بذلك تبعيته المطلقة للخطاب الابداعي الأول، وتموقعه الزمني بعده : (فالناقد، كما قال بارت، يضاعف المعاني ويجعل لغة ثانية تطفو فوق اللغة الأولى للأثر، أي أنه ينتج تلاحماً للعلامات)[٥].

وهو ما يعني بعبارة أخرى : (أن النقد ليس ملحقاً سطحياً للأدب، وإنما هو قرينه الضروري)[٦] كما يرى تودوروف.

مما يسمح لنا بالقول، تأسيساً على ذلك، إن العرب لم يعرفوا النقد الروائي كذلك، إلا في مرحلة متأخرة، مزامنة تاريخياً لمرحلة معرفتهم بالرواية، مادام يستحيل تصور وجود نقد روائي في غياب وجود الرواية ذاتها.

وأن التراث العربي الأصيل لا يمتلك في هذا المجال، زاداً معرفياً

حقيقياً يمكن أن يشكل خلفية معرفية صلبة لقيام ممارسة نقدية خلاقة، خلافاً لما هو عليه الحال في مجالات معرفية وإبداعية أخرى، كالشعر مثلاً، التي تعد بمثابة الدعائم الأساسية لمقومات الثقافة العربية الأصيلة، حيث يجد الباحث نفسه محاصراً بركام هائل ومتنوع من الدراسات والأبحاث النظرية والتطبيقية الرصينة تجعله في شبه اكتفاء ذاتي عن معارف الشعوب والحضارات الأخرى مهما عظمت، وهذا ما يفسر في اعتقادي، الانجذاب المطلق للناقد الروائي العربي نحو المنجزات النظرية الغربية وتهافته عليها، دون تمعن أحياناً، باعتبارها تشكل الرافد المعرفي الوحيد المتاح له لمسايرة التطورات الحاصلة في هذا المجال : (إن نقد الرواية لا يمتلك جذوراً في التراث النقدي العربي الغزير والمتنوع في مجال دراسة الشعر وقضاياه، ولذلك كان على الناقد العربي إن شاء متابعة هذا الجنس الأدبي الحديث الذي نشأ وتطور واستجاب لواقع المجتمع العربي أن يلتفت أساساً إلى النقد الأوروبي ويعتمد على نظرياته ومفاهيمه كأدوات نظرية وإجرائية لمقاربة الأعمال الروائية العربية)(٧) وما غزارة الإحالات على المراجع الغربية .. المترجمة والأصلية، التي تزخر بها أغلب الدراسات النقدية الروائية العربية. إلا دليل على ذلك، مما يعكس درجة الانفتاح القصوى على الثقافات الغربية التي يمر بها الفكر العربي، في محاولة لسد الفراغ المعرفي الذي يستشعره في بعض الميادين الثقافية، ومن بينها طبعاً النقد الروائي موضوع حديثنا حالياً، إلا أنه إذا كان لهذه الحالة ما يبررها باعتبار الخصاص المعرفي العربي الحاصل في هذا المجال، بالإضافة طبعاً لمشروعية الاستفادة من التجارب والخبرات المعرفية للأمم الأخرى باعتبارها تشكل تراثاً إنسانياً والخبرات المعرفية للأمم الأخرى باعتبارها تشكل تراثاً إنسانياً عاماً لاحق لأحد في

فرض وصايته المطلقة عليه : (إن تلك المناهج العلمية ملك مشاع وإنجاز إنساني للجميع، ولعل من لم يسهم في تشكيلها أشد حاجة إليها ممن توفرت لديه العوامل لإنضاجها وبلورتها)[٨] فإن هذا مع ذلك، لا يبرر، بأي حال من الأحوال، وضعية الانفتاح اللامشروط على الثقافة الغربية هاته في غياب استراتيجية مضبوطة ومحددة من شأنها مراقبة هذه العملية، ومساعدتنا على تجاوز سلبياتها، وتوفير شروط الاستفادة منها استفادة حقيقية تحفظ هويتنا وكياننا، وتحمينا من الوقوع في مطبات الاستلاب والتبعية، خصوصاً إذا علمنا أن هذه المعارف المستقدمة من الغرب، ومن بينها طبعاً مناهج الدراسة الروائية، لا تمتلك صفة الإطلاقية وليست متعالية عن خصوصيات المراحل التاريخية التي أوجدتها، مما يكسبها كفاية إجرائية لا محدودة، زمنياً ومكانياً، تصبح معها قادرة على تجاوز كل الاختلافات الموجودة بين بيئات نشأتها وبيئات توظيفها، دون المساس بخصوصية الأعمال الروائية المسخرة لدراستها في المجتمعات الجديدة، وهو ما يعني، بعبارة أخرى، أن التهافت الأعمى على هذه المناهج الغربية، كيفما كانت قيمتها العلمية، ودرجة فاعليتها الاجرائية، من شأنه إلحاق أكبر الأضرار بالبيئات المستقبلة لها، ما لم ترفق عملية استقدامها بشروط محددة ضمن استراتيجية واضحة ومضبوطة، تدخل في اعتبارها حجم المسافة التاريخية والحضارية الفاصلة بين البيئتين، وتحاول من خلالها في الوقت ذاته، ملاءمة هذه المعارف المستوردة وخصوصيات البيئات المستقبلة، المخالفة، بالضرورة لخصوصيات البيئات المصدرة، علماً منا بأن، (ما يجمع بين هذه المذاهب هو كونها وليدة حضارة أجنبية، إذ هي عصارة ما أنتجته أمم شرقية وغربية، غريبة عن تاريخنا وحضارتنا في

مسيرتها الطويلة عبر تفاعلات عدة، ومهما يقال عن علمية بعض هذه المناهج، وعن عدم اتسامها بناء على ذلك بطابع حضاري خاص، فإنها تخفي أبعاداً أيديولوجية، لا يمكن إنكارها)[٩].

لذلك، وفي غياب هذا (الوعي النقدي القائم على إدراك الفوارق بين الأوضاع)[١٠] على حد تعبير إدوارد سعيد، يفقد هذا الانفتاح مشروعيته المعرفية كظاهرة صحية فاعلة في تطوير المعارف وتبادلها بين الشعوب والحضارات، ليصبح اختراقاً فكرياً يطمس هوية الأنا، ويكرس تبعيتها للآخر، ليصبح اختراقاً فكرياً يطمس هوية الأنا، ويكرس تبعيتها للآخر، كأخطر مظهر من مظاهر الاستعمار الثقافي الجديد. متناسين أنه (لكي نفتح لابد أن نكون أولاً)[١١]. وكما قال الحكيم الهندي طاغور : (إنني على استعداد لأن أفتح نوافذي في وجه جميع الرياح، لكن شريطة أن لا تقتلعني هذه الرياح من مكاني)[١٢]. وعليه، فإذا كان الفراغ المعرفي الذي يستشعره الناقد الروائي العربي في تراثنا الأصيل، يحتم عليه، بالضرورة، الانفتاح على الغرب للاستفادة من منجزاته العلمية الرائدة في هذا المجال، فإن هذا ينبغي، مع ذلك، أن لا ينسيه خصوصيته الحضارية، وتاريخه المتميز، وما يشكلانه من حواجز تحول دون النقل الحرفي لهذه المناهج والمفاهيم الغربية وتوظيفها بشكل آلي على نصوصنا الروائية العربية، وكأنها مسلمات، مما يستوجب منه الحرص والحذر الشديدين في التعامل مع هذه المعارف، باعتبارها معارف الأغيار، بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وأبعاد حضارية وثقافية وتاريخية، من شأن التغافل عنها إيقاعنا في الاستلاب الفكري البغيض، بدعوى مواكبة التطور. أو ما يعرف بالحداثة، علماً بأن الحداثة

الحقيقية لا تعني بالضرورة إضاعة الكيان، وإذابة الذات في الآخر، بقدر ما تتطلب المحافظة على الهوية والتميز باعتبارهما شرطا ولوج الحداثة الفعلية من بابها الواسع وبأقل تكلفة ممكنة، (لسنا ننكر مبدئيا هذا النزوع الحداثي، وهذا الشوق الجامح إلى الانخراط في - الأزمنة الحديثة - والانسياق مع تيار العصر الهادر، فذلك دليل على حيوية الفكر العربي وضيقه بالقوالب الجاهزة (...) لكن الطقوس والأشكال التي مورست بها هذه الحداثة (...) في كثير من الحالات، تطرح جملة من التحفظات والتساؤلات، وتدعو إلى إعادة النظر في مقولة الحداثة لأجل تمحيصها وترشيدها)[١٣].

ولعل من أبرز مظاهر سلبيات هذا التعامل الحداثي المتهافت مع المناهج النقدية الروائية الغربية نظرته الاختزالية لها، واعتبارها مجرد خطوات إجرائية مفصولة كلياً عن أي خلفية ابستمولوجية مؤطرة لها. مما سهل توظيفها بشكل مشوه أفقدها الكثير من طاقاتها الإجرائية وأبعادها المعرفية، ناسين أو متناسين، أن هذا المستوى في المناهج لا يشكل سوى مظهرها السطحي المرئي فقط. وأن جذوره العميقة تمتد لترتبط برؤية فكرية لا مرئية تشكل قاعدته المعرفية، التي بدونها يفقد المنهج كل قوته وفاعليته، ليتحول في الأخير لجملة خطوات اجرائية باهتة وفاقدة لكل حياة، من شأنها الإساءة للممارسة النقدية وتحريفها عن أبعادها ومراميها الحقيقية، أكثر مما يسهم في تجميلها وإغنائها، خلافاً لما قد يعتقد الكثيرون : (فكل منهج يصدر عن رؤية (...) إما صراحة وإما ضمناً، والوعي بأبعاد الرؤية تؤطر المنهج، تحدد له أفقه وأبعاده، والمنهج يغني الرؤية ويصححها)[١٤] نفس الرأي تقريباً عبر عنه باحث آخر قائلاً : (لقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن

المعرفة وفحصها، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها.

هذه مجرد أدوات إجرائية، وهي في نظرنا لا تمثل إلا جانباً واحداً من المنهج اقترح تسميته بالجانب المرئي في المنهج، ولكن هناك جانباً آخر غير مرئي باعتبار المنهج أولاً وقبل كل شيء وعياً ينطلق من مفاهيم ومقولات وأحاسيس ذاتية، وتنتج عنه رؤية، ويتولد تصور وتمثل للهدف من المعرفة.

من هذين الجانبين : المرئي واللامرئي يتكون المنهج، أي منهج صحيح، من حيث هو منظومة متكاملة ومتناسقة[١٥].

هذا التغييب، الواعي حيناً، واللاواعي أحياناً كثيرة أخرى، للخلفية المعرفية العميقة الضابطة والموجهة للمنهج في ممارساتنا النقدية الروائية، هو ما أضفى عليها نوعاً من السطحية واليسر، حولاها لمجرد تطبيقات آلية لخطوات إجرائية عادية لا تتطلب أي مجهود فكري يتجاوز نطاق المهارة العملية، ليطال مجال طرح الإشكاليات الأساسية الكبرى والحساسة المرتبطة بحقيقة هذه المناهج التاريخية والحضارية في علاقاتها بواقعنا الراهن. وما تستوجبه من تعديلات عميقة لجعلها ملائمة ومفيدة في واقعها الجديد.

لهذا، فلا غرابة إذا ما وجدناها في مجملها باهتة متشابهة لا تختلف فيما بينها إلا من حيث تنوع النصوص الروائية المدروسة، واختلاف درجات مهارة كل ناقد في توظيف المنهج المعتمد، لا أقل ولا أكثر، بحكم انجذابها لنموذج منهجي غربي واحد، يشكل قاعدتها المعرفية المشتركة، المأخوذة بسحرها، الغارقة في بحور إغوائها، لدرجة يصعب

عليها معها التحرر من سلطتها، لتركب سحر مغامرة الإبداع والتجديد، المفضية حتماً لفضاء التميز والتقدم والمساهمة في تطوير المسار الحضاري الانساني، بدل الخضوع لرتابة الاجترار والتكرار الرامية لتكريس هيمنة المشروع الحضاري الواحد، وبالتالي الإبقاء على التبعية والتقليد، باعتبارهما أنجع سلاح لعرقلة مسيرات تقدم الشعوب، وإفشال مخططاتها الهادفة للاستقلال والتحرر والنهضة. فالتقليد، كان دائماً ولايزال، وسيلة هيمنة، لا أداة تقدم وتحرر، مادام يحكم على المقلِّد بالبقاء تحت رحمة النموذج المقلَّد، كالظل لا يفارقه، ولا يستطيع الفكاك من عبوديته، حلمه الكبير والمستحيل في الوقت ذاته، أن يصبح ذات يوم هذا الآخر - النموذج، ولتبقى كل محاولة جديدة في هذا الاتجاه بمثابة خطوة إضافية على طريق تعميق التبعية للآخر والذوبان فيه، وكما قال أحد الباحثين بحق : (التقليد لا يجعل من الإنسان إنساناً، لا يخلو التقليد من مفارقة : فالمقلد يريد أن يحاكي، أن يكون مثل، لكنه لا يعمل في النهاية، إلا على تعيين انفصاله، إنه لا يعيد ويكرر إلا ما ليس هو، والمثل ليس هوية على الاطلاق)[16]. ولعل هذا ما يفسر في اعتقادي هيمنة صيغة المقارنة كمنهجية دراسية على أغلب الأبحاث العربية المنجزة في مجال نقد النقد الروائي، حيث نلاحظ اهتماماً مكثفاً برصد الاختلافات الموجودة بين النماذج العربية وأصولها الغربية على المستويين النظري والتطبيقي، في محاولة لضبط درجات تمثل الناقد الروائي العربي لهذه المناهج الغربية، وكأنه طالب يمتحن فيما تلقاه من دروس عن أساتذته الغربيين. والشاطر من استطاع تحقيق أكبر قدر من الانصهار في الآخر، والذوبان فيه، أو تحول بكل بساطة : " الخواجة عارف بأفكار الغير "[17] على حد تعبير إلياس خوري في : (الذاكرة

المفقودة، خصوصاً بعدما أصبح نقاد النقد الروائي عندنا يصنفون التجارب العربية في ضوء أصولها الغربية، مصادرين بذلك أحقية الذات في التمايز والاختلاف، والاجتهاد، كما تبين ذلك الخلاصات التي انتهى إليها أحدهم من دراسته، يقول : (أما ما استنتجناه ونحن ندرس هذه التجارب النقدية هو أن النقد العربي قد استضاء بنظريات ومناهج النقد الغربي، غير أنه لم يحسن الاستضاءة فجاءت تحليلاته عبارة عن بنيويات أخرى أقل مستوى من البنيويات الغربية)[١٨]. نفس الرأي تقريباً عبر عنه ناقد آخر مع اختلاف طفيف طبعاً فيما يخص أسباب تفسير هذا القصور، يقول : (لكن ظاهرة - التصرف - في المناهج الغربية واضح، فلا نجد اتباعاً كلياً لتلك المناهج، وإنما استلهم نقادنا مبادئها العامة (...) ولعل هذه الظاهرة تجعل نقدنا اللساني يتسم بالسطحية)[١٩].

ومهما اختلفت وتنوعت مآخذ هؤلاء الدارسين وملاحظاتهم بخصوص ممارساتنا النقدية الروائية هاته، فإنها تظل، مع ذلك، في اعتقادي جزئية وهامشية، لا تلامس جوهر الأشكال، بقدر ما تنشغل بمضاعفاته السلبية الشكلية فقط، مكرسة في الوقت ذاته هيمنة النموذج الغربي باعتباره المعيار النقدي الوحيد الذي تقاس عليه باقي التجارب الأخرى، رغم اختلاف الظروف التاريخية والحضارية، وبذلك تعطي الأولوية للذاكرة على العقل، وللتقليد على الإبداع، خلافاً لما تنشده في شعاراتها اليومية، مما يكشف عن مفارقة رهيبة في التفكير العربي بين الغاية والوسيلة، بين الشعار والاستراتيجية، كما لاحظ ذلك خلدون الشمعة في كتابه " المنهج والمصطلح " قائلاً : (المفجع في الحياة الفكرية العربية كما تتجلى في بنيتها النقدية المركزية، أنها ماتزال نتاجاً تلقائياً للتلقين المفجع أنها تريد أن تتعلم الديمقراطية بطرق ديكتاتورية .

ولهذا فهي إذ تحتفي بالعقل احتفاء عاطفياً غير عقلانين إنما تغفل ضرورة بلورة – العقل / الأداة – أو ما يمكن أن أدعوه لغة النقد الأدبي)[٢٠] ويضيف قائلاً : (ذلك هو الشأن في علاقة الجزء الأعظم من النقد الأدبي في ثقافتنا العربية المعاصرة بالفكر النقدي الحديث، إن هذه العلاقة تقوم على أساس من التلقين الحرفي (...) إنه يقوم بدور الببغاء المقلد فقط)[٢١]. وهو ما يزيد طبعاً في تعميق الإحساس بالنقص لدى الناقد العربي ويدفعه بالتالي لبذل المزيد من التنازلات والجهد لتمثل النموذج المنهجي الغربي حرفياً، دون تعديل، ولو كان ذلك من حساب النصوص الروائية العربية المدروسة، همه الوحيد في ذلك امتلاك منهج غربي يساعده على تسلقه درجات الحداثة النقدية، واحتلال مكانة متقدمة فيها، بغض النظر عما إذا كان هذا المنهج ملائماً أو غير ملائم لواقعنا ولخصوصيات أعمالنا الروائية المدروسة. مما يضفي في النهاية على ممارساتنا النقدية صبغة اختزالية، غالباً ما تذهب الأعمال الروائية ضحيتها، حيث تتحول لفضاء لإظهار كفاية المنهج الاجرائية، وبذلك تصبح النصوص في خدمة المنهج، لا العكس، كما تقضي بذلك الأعراف العلمية، مما يكون سبباً في سقوط وإخفاق هذه الممارسات النقدية المتهافتة، وما أكثرها في عالمنا العربي : (فالناقد الذي يتقيد بعروض نظرية دقيقة وصارمة، ويسعى إلى تطبيقها على النص بطريقة وحرفية لا أثر فيها للمرونة (...) يكون مهدداً بالإخفاق في كل خطوة يخطوها)[٢٢]. لهذا أعتقد أنه إذا كان الانفتاح على الثقافة الغربية، أمراً مشروعاً، وحاجة ملحة يفرضها الخصاص المعرفي الذي نعاني منه في هذا المجال، فلا أقل من تقنينه وضبط شروطه، لتحصين الممارسة النقدية الروائية من آفاته، وجعلها أكثر فاعلية مما هي عليه الآن، وفي

هذا الإطار أعتقد أن أفضل وسيلة لتحقيق ذلك إنما تكمن فيما أسميته في العنوان، بعملية تأصيل هذه المناهج الغربية المستعملة، في محاولة لجعلها ملائمة لخصوصيات الواقع العربي ونصوصه الروائية ذات المواصفات الإبداعية والفكرية المتميزة، لما فيه مصلحة الممارسة النقدية خاصة، والحركة الثقافية العربية بوجه عام، علماً بأن الاستفادة الحقيقية والفعالة من هذه المناهج المستوردة : (لا تكون بنقلها وتكرارها، أو بوضعها قيد الاستعمال في سوق النقد الأدبي العربي، بل بإعادة إنتاجها بالشغل على النص الأدبي العربي)[٢٣] كما تقول يمنى العيد، فما معنى أن نستعير المناهج ونتحدث عن الاتجاهات والمذاهب النقدية : (طالما نحن عاجزون عن تعريبها، أي نعجز عن قراءتها في سياق مشكلتنا التاريخية - الراهنة، والتعريب ليس ترجمة للنصوص، بل هو وضع لها في سياق مشكلتنا الثقافية)[٢٤] وهو ما لا يتأتى في اعتقادي، إلا عن طريق التأصيل بالمفهوم التاريخاني للكلمة، بعيداً عن المعنى الفولكلوري القائم عن إلصاق علامة خاصة مميزة للحضارة العربية بهذا المنتوج الثقافي أو ذاك لإضفاء الصبغة القومية عليه، مما لا يعدو أن يكون مجرد تمويه شكلي لا يتجاوز المستوى السطحي للمسألة، ولا يغير بالتالي من واقع الأمر شيئاً، إن التأصيل كما نفهمه ليس معطى جاهزاً، ولا سمة حضارية قارة مرتبطة بمرحلة تاريخية محددة، بقدر ما هو رؤية تاريخانية تقوم على دراسة متأنية ومعمقة للتراث النقدي الغربي المستورد، لفرز الطالح منه من الصالح، وتكييف هذا الأخير لمواصفاتنا التاريخية والحضارية الخاصة، بما يضمن لنا الاستفادة الفعالة والإيجابية من جهة، ويوفر لنا، من جهة أخرى، فرص المساهمة الخلاقة في تطويره بعيداً عن تبعية فكرية أو استلاب حضاري، وهو بهذا كله يشكل : (الشرط الضروري لتأصيل - المعاصرة فينا،

أعني تحويلها من معاصرة قائمة على التبعيـة والنقل والاستنساخ، إلى معاصرة قائمة علـى المواكبة والمساهمة إنتاجاً وإبداعاً)[٢٥] خصوصاً ونحن نعلم أن الغرب رغم ما توهمنا به معاصرتنا له زمانياً، وقربنا منـه مكانياً، سيظل، مع ذلك، غريباً عنا ومخالفاً لنا، (ويجب النظر إلى ثقافتـه بوصفها تراثاً مغايراً له ظروفه الموضوعية التي لا يفهم هـذا التراث إلا بفهمها)[٢٦].

ولبلـوغ ذلك لابد من وضـع استراتيجية محكمة تكون بمثابـة الترجمة العملية للرؤية الفكريـة المعبَّر عنها سابقاً، توكل إليها مهمة بلـورة هذا التصـور النظري علـى المستوى الفعلي، وتحديد الخطـوات الإجرائية المناسبة الكفيلة بتطبيقه علـى أرض الواقـع، وفي هذا الإطار نقترح خطة عمل مماثلة، إلى حد ما، لتلك التـي اقترحها الدكتـور محمد عابد الجابري لدراسته التراث العربي في كتابه القيم – نحن والتراث – مع تعديل طفيف يمس بعض المفاهيم المستعملة، ومجال توظيفها لا أقل ولا أكثر، اقتناعاً منا بتشابه القضايا الجوهرية المطروحة في دراسة كـلا التراثين من جهة، وصلاحية الحل المقترح لهما مـن جهـة أخرى، تماماً كما يؤكد ذلك أحد الباحثين بقوله : (فإذا كان هذا هو الموقف الذي يتعين علينا أن ندرس التراث من خلاله، فهذا الموقف نفسـه هو الـذي يتعين علينا أن نفهم تراث الآخرين من خلاله)[٢٧].

وتتكون هذه الخطـة مـن مرحلتيـن رئيسيتين ومتتـاليتين، تقـوم أولاهمـا علـى مبدأ فصل الـذات عن الموضـوع، أو مـا أسماه الجـابري (بخطوة فصل المقروء عن القارىء)[٢٨] بهدف تحقيق أكبر قدر ممكن من الحياد الفكري والعاطفي بين الناقد العربي والمنهـج النقدي الروائـي الغربـي، وتخليص الـذات، بالتـالي، مـن كـل أنـواع المعـارف الجـاهزة

والمسبقة في محاولة لخلق علاقة جديدة سليمة مع هذا المنهج، قوامها النظرة الموضوعية، بعيداً عن كل ما من شأنه تحريف الدراسة عن مسارها العلمي المرسوم، مما سيمكن حتماً من فهم المنهج فهماً حقيقياً لا أثر فيه للنزوات الذاتية، والأفكار الجاهزة، ولإضفاء المزيد من التنظيم والضبط العمليين من جهة، والفعالية والشمولية العلميين من جهة أخرى على هذا الإجراء، نقترح تقسيم هذه المرحلة الأولى لخطوتين إجرائيتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الوقت، الأولى ونسميها على رأي كولدمان (بالفهم)[٢٩]، وتتوخى دراسة المنهج النقدي الغربي في متونه الأصلية، كبنيات نصية مستقلة ومكتفية بذاتها، في محاولة لإدراك مكوناتها البنيوية إدراكاً موضوعياً متحرراً من كل التأويلات الجاهزة المسبقة، إيجابية كانت أو سلبية، معتمدين في ذلك كله على المكتسبات العلمية التي حققها المنهج البنيوي في هذا المجال : (إن القاعدة الذهبية في هذه الخطوة الأولى - كما يقول الجابري - هي تجنب قراءة المعنى قبل قراءة الألفاظ (...) والتحرر من الفهم الذي تؤسسه المسبقات التراثية أو الرغبات الحاضرة، ووضع كل ذلك بين قوسين، والانصراف إلى مهمة واحدة هي استخلاص معنى النص من النص نفسه، أي من خلال العلاقات القائمة بين أجزائه)[٣٠].

أما الخطوة الثانية في هذه المرحلة الأولى فأسميناها على رأي كولدمان (بالتفسير)[٣١]، وتتحدد مهمتها في استكمال المعرفة العلمية السابقة عن المنهج النقدي المستورد، لكن هذه المرة في شرطه التاريخي والحضاري الذي نشأ فيه، واعتبر إفرازاً فكرياً لخصائصه ومعطياته، وهو ما سيمكننا في مرحلة أولى من اختبار مدى صحة خلاصات التحليل البنيوي السابق من حيث ملاءمتها أو عدم ملاءمتها

لمواصفات هذه المرحلة التاريخية، كما سيمدنا في مرحلة ثانية، بمعرفة سوسيولوجية شاملة بالمنهج المدروس، وكذا الأدوار الايديولوجية والفكرية الموكولة له داخل حقله المعرفي الأصلي : (إن هذا الربط - يقول الجابري - ضروري من ناحيتين : ضروري لفهم تاريخية الفكر المدروس وجينيالوجياه، وضروري لاختبار صحة النموذج - البنيوي - الذي قدمته المعالجة السابقة، والمقصود بالصحة هنا ليس الصدق المنطقي، فذلك ما يجب الحرص عليه في المعالجة البنيوية، بل المقصود الإمكان التاريخي، الإمكان الذي يجعلنا نتعرف على ما يمكن أن يقوله النص، وما لا يمكن أن يقوله، وما كان يمكن أن يقوله، ولكن سكت عنه)[٣٢].

أما المرحلة الثانية في هذه الاستراتيجية العامة، فتقوم خلافاً لسابقتها على ما أسماه الجابري (بوصل القارىء بالمقروء)[٣٣] بغية إعادة ربط الذات القارئة، بكل ما تحمله من خصوصيات تاريخية ومعرفية وحضارية، بالمنهج المقروء من جديد، بعدما كونت عنه في المرحلة الأولى فكرة علمية موضوعية مبنية على الانفعال، والقراءة المحايدة للمنهج المدروس في ذاته ولذاته، بعيداً عن تاريخية الذات القارئة وملابساتها الخاصة. وبذلك يعاد ربط الاتصال بهذا المنهج ثانية، لكن في شروط تاريخية ومعرفية أقرب ما تكون ملاءمة لخصوصيات الذات القارئة، منها لمواصفات المنهج المقروء، بعدما تم تخليصه من أبعاده الايديولوجية وخلفياته السوسيولوجية الأصلية، ليُحمَّل بأبعاد وخلفيات جديدة تناسب الشروط الاجتماعية والحضارية والتاريخية لمجال تطبيقه الجديد.

وهو ما يعد في نظرنا بمثابة تأصيل تاريخاني يقوم، أساساً،

على إعداد الظروف الموضوعية المناسبة لإنجاح عملية استقدام النظريات والمناهج الغربية بمنظور عقلاني، يضمن لها فرص التأقلم وخصوصيات الواقع الجديد، بعيداً عن كل أشكال التهافت الأعمى السائدة حالياً، مما يضفي فعالية أكثر على هذا التلاقح المعرفي، ويجعله أكثر خصوبة مما هو عليه الآن، كما يستغل، في الوقت ذاته، بمثابة صمام أمان يحول دون تسرب الأفكار الهدامة وغير الملائمة لمشهدنا النقدي العربي، ويساعدنا، بالتالي، على فرز الصالح منها من الطالح، في ضوء ما يسميه العروي (بالمسافة التاريخية)[٣٤] الفاصلة بين فضائي النشأة والاستقبال.

وبذلك نتجاوز سلبيات (الموقف الليبرالي)[٣٥] الداعي للانفتاح اللامشروط على كل المناهج النقدية الروائية الغربية، كيفما كانت طبيعتها وخلفياتها، دون فحص أو تمحيص، بدعوى مواكبة التطورات المعرفية الخاصة في هذا المجال، ناسين أو متناسين، محدودية كفاية هذه المناهج الإجرائية ونسبيتها، في ارتباطها الكلي بخصوصيات موضوعات معينة من ناحية، وشروط تاريخية محددة من ناحية أخرى. وما نجاح بعض المناهج النقدية الغربية عندنا، وفشل أخرى، إلا دليل على ذلك، لهذا فإن أي توظيف لهذه المناهج خارج هذا الإطار من شأنه إلغاء هذه النسبية، وبالتالي القفز على (المسافة التاريخية) الفاصلة بين بيئات هذه المناهج الأصلية وبيئات استقبالها الجديدة، مما سينعكس سلباً على فاعليتها، لدرجة قد تتحول معها لعوامل استلاب وتبعية، عوض وسائل نهضة وتقدم: (ففي هذا الاتجاه يصبح - الانفتاح الثقافي - مستوى من مستويات - الانفتاح الاقتصادي - وتبريراً له، وتكريساً

لقوى التخلف المستفيدة منه)[٣٦] كما يؤكد ذلك بعض الباحثين، وعليه، فإذا كنا نحتاج فعلاً لهذه النظريات والمناهج النقدية الغربية، لأسباب عديدة ومتنوعة معروفة لا مجال لذكرها، خلافاً لما يدعيه أنصار الموقف التقليدي[٣٧]، فإن ما نحتاج إليه أكثر، علاوة على هذه المناهج والنظريات : (هو الاعتراف النقدي بأنه لا توجد هناك نظرية قادرة على التغطية والتطويق والتنبؤ المسبق بكافة الأوضاع التي يمكن استخدامها فيها)[٣٨] كما يقول إدوارد سعيد، وما الوعي النقدي إلا إدراك للفوارق والمسافات التاريخية القائمة بين بيئات نشأة هذه النظريات وبيئات تطبيقها، وبذلك نكون قد وفرنا التربة الصالحة لاستنبات هذه المفاهيم وتأصيلها في واقعنا العربي، بكل ما تحمله هذه الصفة من خصوصيات حضارية وفكرية متميزة، بدل الاقتصار على استيرادها واستهلاكها فقط : (ذلك أنه إذا كنا نعاني اليوم من كثير من مظاهر الاستلاب إزاء الغرب، فلأننا نأخذ منه النتائج والثمرات، ونعرض عن المبادىء والأسس، نستورد منه لنستهلك، وليس لنغرس ونستنبت، ومن دون شك فإن النجاح في عملية الغرس والاستنبات يتوقف على إعداد التربة الصالحة، والتربة الصالحة لا تستورد)[٣٩].

وفي غياب ذلك تبقى كل المحاولات المطروحة في هذا المجال باهتة، متعثرة، لا تقوى على ترجمة الحلم لحقيقة، بفعل تجاهلها للخصوصية التاريخية والحضارية العربية، وما تضعه من حواجز تحول دون استغلال هذه المناهج والمفاهيم النقدية الغربية المستوردة الاستغلال الخلاق الأمثل.

بقي أن نشير في نهاية هذا العرض إلى إننا إذا كنا، لأسباب

خاصة ترتبط بحدود الموضوع المطروح، قد ركزنا الحديث على إشكالية تأصيل المنهج في الخطاب النقدي الروائي العربي وحده، فينبغي ألا يفهم من ذلك طبعاً، أننا نعتبر هذه القضية مفصولة عن باقي جوانب إشكالية النهضة العربية الأخرى، وأن حلها يمكن أن يتم بمعزل عن هذا الإطار العام بقدر ما هو إجراء منهجي فقط، حاولنا من خلاله تسليط الأضواء الكاشفة على وجه من وجوه هذه المعضلة الكبرى التي تواجه فكرنا العربي المعاصر، لا أقل ولا أكثر.

هوامش الدراسة :

١ ـ الطاهر وعزيز : مقدمة كتاب " المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية "، تأليف جماعي، دار توبقال، الطبعة الأولى، ١٩٨٦ ، ص : ٧.

٢ ـ الطاهر وعزيز : مقدمة مرجع سابق، ١٩٨٦ ، ص : ٦.

٣ ـ سيزا قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص : ١٩.

٤ ـ سيزا قاسم : مرجع سابق، ١٩٨٥ ، ص : ٢٤.

٥ ـ رولان بارت : النقد والحقيقة، ترجمة : ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص : ٦٩.

٦ ـ تزفيتان تودوروف : نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان، منشورات مركز الانماء القومي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص : ١٦.

٧ ـ فاطمة الزهراء أزرويل : مفاهيم نقد الرواية بالمغرب، نشر الفنك، الدار البيضاء، الطبعة الأولى : ١٩٨٩، ص: ١٩٠.

٨ ـ صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي : مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الثانية، ١٩٨٠، ص: ١٤

٩ ـ عبدالسلام شقور : اوليات النقد الأدبي بالمغرب، ضمن ندوة حول جوانب من الأدب في المغرب الأقصى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بوجدة، المملكة المغربية، الطبعة الأولى : ١٩٨٦، ص ٢٥.

١٠ ـ إدوارد سعيد : انتقال النظريات، مجلة الكرمل، العدد : ٩، سنة : ١٩٨٢، ص : ٢٧.

١١ ـ عبدالكريم غلاب : حوار بمجلة آفاق المغربية، عدد : ٢، سنة : ١٩٩١، ص : ١٥٣.

١٢ ـ نجيب العوفي : ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص : ١٣.

١٣ ـ نجيب العوفي : مساءلة الحداثة، منشورات الشراع، العدد الخامس، يوليو ١٩٩٦، طنجة، المغرب، ص : ١٠.

١٤ ـ محمد عابد الجابري : نحن والتراث، منشورات المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة : ١٩٨٦، ص ٢٦.

١٥ ـ عباس الجراري : خطاب المنهج، منشورات السفير، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص : ٤٠ – ٤١.

١٦ ـ عبدالفتاح كيليطو : الكتابة والتناسخ، ترجمة : عبدالسلام بنعبدالعالي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص : ١٢٢.

١٧ ـ الياس خوري : الذاكرة المفقودة، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢، ص : ٤٤.

١٨ ـ محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، الجزء الثاني، منشورات افريقيا الشرق، ١٩٩١، ص : ١٦٢.

١٩ ـ توفيق الزيدي : أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، ص : ١٥٧ – ١٥٨.

٢٠ ـ خلدون الشمعة : المنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص : ٣١.

٢١ ـ خلدون الشمعة : مرجع سابق، ١٩٧٩، ص : ٣٠.

٢٢ ـ حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٠، ص : ٢٢.

٢٣ ـ يمنى العيد : في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٣، ص: ٢٠.

٢٤ ـ نصر حامد أبو زيد : إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٢، ص ٢٦٨.

٢٥ ـ محمد عابد الجابري : إشكاليات الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص : ٣٨.

٢٦ ـ نصر حامد أبو زيد : مرجع سابق، ١٩٩٢، ص : ٥٢ – ٥٣.

٢٧ ـ نصر حامد أبو زيد : مرجع سابق، ١٩٩٢، ص : ٥١ – ٥٢.

٢٨ ـ محمد عابد الجابري : مرجع سابق، ص : ٢١ – ٢٢.

٢٩ ـ انظر : Lucien Goldman : Marxisme et sciences humaines éd : Gallimard, Coll. : idées 1970, p : 66 - 67.

٣٠ ـ محمد عابد الجابري : التراث ومشكلة المنهج، ضمن كتاب : المنهجية في الأدب والعلوم

الإنسانية، منشورات توبقال، الطبعة الأولى، ١٩٨٦، ص : ٨٥.

٣١ ـ انظر : - Lucien Goldmann : Op. Cit, 1970, p : 66 - 67.

٣٢ ـ محمد عابد الجابري، مرجع سابق، ١٩٨٦، ص : ٨٥ - ٨٦.

٣٣ ـ محمد عابد الجابري : مرجع سابق، ١٩٨٦، ص : ٢٥ - ٢٦.

٣٤ ـ عبدالله العروي : الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة : محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الكبعة الأولى، ١٩٧٠، ص : ٧٤.

٣٥ ـ يراجع بيان هذا الموقف في الكتب التالية على وجه الخصوص.

ـ عبدالله العروي : الايديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة : محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٠.

ـ محمد عابد الجابري : نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة ١٩٨٦.

ـ الخطاب العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٢.

ـ إشكالية الفكر العربي المعاصر، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

ـ زكي نجيب محمود : تجديد الفكر العربي، دار الشروق، الطبعة السادسة، ١٩٨٠.

ـ نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

٣٦ ـ نصر حامد أبو زيد : مرجع سابق، ١٩٩٢، ص : ٥٢.

٣٧ ـ يراجع بيان هذا الموقف في نفس كتب الإحالة رقم : ٣٥.

٣٨ ـ عبدالله العروي : مرجع سابق، ١٩٧٠، ص : ٥٢.

٣٨ ـ عبدالله العروي : مرجع سابق، ١٩٧٠، ص : ٦٥.

٣٩ ـ إدوارد سعيد : مقالة سابقة، ص : ٢٧.

٤٠ ـ محمد عابد الجابري : مرجع سابق، ١٩٨٩، ص : ٣٤ - ٣٥.



مشكلة المعنى في النقد الأدبي

تامر سلوم

ملخص

يعالج هذا البحث مشكلة المعنى الشعري في النقد الأدبي، ويؤكد أن المدلول الواحد أو ثبات المدلول لا وجود له في الشعر. ومن الواجب بصدد بحث تعدد الدلالات أن نلاحظ أنّ مجال المعنى في الشعر ذو صفة معقدة، فهو مبنيّ على غير نظام المنطق، وفيه تقاطعات مستمرة، وليس له معنى مفرد أو دلالة ثابتة، وأن وفرة التأويلات مقوم أساسي له. وهناك حالات أخرى من الغموض يكون المعنى فيه مظلاً مضطرباً أو متموجاً يذاق أكثر مما يدرك وينتهي هذا البحث إلى أن المعنى سياق، وإلى أنّ الشعر تعبير استعاري، وأن الحاجة إلى هذا الفهم ضرورية من أجل تفسير الغموض الذي يسيطر على معنى العبارة فيه، وبيان أن الدلالة الحرفية عندما تدخل في سياق يكمن فيها معنى المجاز، وأن هناك تفاعلات دائماً وتشابكات مستمرة بين الدلالات الحرفية والدلالات المجازية أو الاستعارية. وأي بحث لمسألة الشعر ومعناه لا يستغني بحال عن التعرّض لهذه المشكلة.

احتفل النقاد بقراءة النصوص الشعرية احتفالاً بالغ الأهمية وتنوّعت قراءاتهم لهذه النصوص وتعددت. وكان لمبدأ التنوع أثر كبير في إثراء العمل الأدبي وإغنائه. وكان منبع هذا التنوع وهذا الثراء تساؤلهم المستمر عن الصعوبة الأساسية المتعلقة بتصور المعنى. لقد

أدرك النقّاد أن تصور القراءة والتفسير يحتاج إلى تصور السؤال عن المعنى، واتضح لهم بطرق متفاوتة أننا لا نستطيع أن نحكم على القراءات بمعزل عن هذا السؤال. واستقرّ في الضمير أنّ التفسير أكثر المشاكل أهميّة، وأن الحقيقة الأولى والمهمة في تناول النصوص الشعرية هي وجود أنواع عديدة من المعنى. فلقد أنكر الوصفيون كل ما وراء المدرك الحسي، وكل ما لا يرمز إلى شيء تقع عليه الحواس فهو باطل، ومن ثم كانت الميتافيزيقا والشعر معاً خرافة، وكانت الأحكام الأخلاقية والجمالية تعبيراً عن انفعال المتكلم دون أن تدل في العالم الواقعي على شيء، ومن ثم لا يجوز أن تكون موضعاً للجدل[1] وهم يرون انّ العبارات في عالم الشعر لا تدل على غير ميول وأهواء، وأنّ الشعراء لا يعبرون عن أشياء موضوعية خارجية بمعزل عن حالاتهم النفسيّة، وهو عالم لا ينطوي على رأي أو معنى وإنما عن رغبات أو أغراض أو انفعالات خاصة بما يقبله الشاعر أو يرفضه، أو هو حالة وجدانية محضة. فإذا قال الشاعر إن حقائق الشعر كامنة وراء الظواهر الحسية، وليست بالتي يمكن أن تدركها الحواس كان هذا في رأي الوضعيين كلاماً فارغاً من المعنى.

ويمضي هؤلاء فيقولون إن الشاعر يحدثنا عن أشياء لا تراها العين ولا تحسّها الأيدي. وهو بذلك يبدع خرافات أو قيماً ولا يصف شيئاً أو يعرّفنا به. وللألفاظ وظيفتان :

وصفية وشعورية. والكلمات في الشعر ليس لها مهمة وصفية بحال ما، ومن هنا يرون أن كثيراً من العبارات الشعرية لا يمكن تحليلها أو تعريفها بغيرها من المدركات الحسية.

والحقيقة أنّ المناطقة الوضعيين أدّوا خدمة غير مباشرة، إذ

نبّهوا النقاد إلى تأثير الانفعال في تعقيد مشكلة المعنى. ومن ثم أصبح شغل النقاد الجدد والاستاطيقيين من أصحاب مدرسة النص الأدبي هو إعطاء الانفعال معنى. فقد دافع هؤلاء عن المعنى بطرق نظرية وعملية. فمن الناحية العملية حللوا الشعر تحليلات رائعة من أجل أن يثبتوا أنّ ما نظنه انفعالات أو تأثيرات أو أهواء هو قضايا مضمرة كثيرة يحتاج استخراجها إلى صبر ومرانة وثقافة[٢] ومن الناحية النظرية قام رتشاردز في هذا السبيل أكثر من أي ناقد آخر بجهود ضخمة. وقد بدا له باختصار أنّ المعنى الموجود في الانفعالات هو أحياناً ضرب من المعنى الموجود في العلم الذي زاده المناطقة الوضعيون عن الشعر ولكن يتبين لنا في موقفه توضيح سيكلوجي للموضوع، إذ عرض للانفعال في فصل خاص في مبادىء النقد الأدبي، وفرّق بين الحالات الانفعالية والإحساسات. فهذه تعتمد أغلب ما تعتمد على طبيعة المؤثر. الإحساسات البسيطة أشدّ صلة بقدرة الإدراك لأنها أشدّ اتصالاً بمعرفتنا للشيء منها بردّ فعلنا عليه أو سلوكنا نحوه. أما الانفعال فيعرّفنا بموقفنا من المؤثر[٣].

ويجب على كل حال أن نتذكر أن التوضيح السيكولوجي للمعنى عند رتشاردز لا يتميز تماماً من نظريته في القيمة فالعمل الأدبي القيّم - كما يقول رتشاردز - يشبع في الإنسان رغبة دون أن يتضمن هذا الإشباع وأداً لرغبة أخرى، وينظم الانفعالات تنظيماً يحرر كثيراً من الإدراكات من الضياع أو الذبول ويخلق مجالاً أوسع من الإشارة أو المعنى.

لقد قال رتشاردز إنّ الانفعال قد يمكن من الرؤية أو الإشارة أو الإدراك الموضوعي، وهو يستند إلى مجموعة من روابط ممكنة أو واقعة يكشفها الشاعر بأدواته الخلاّقة، وإن إعطاء التعبير استقلالاً ما عن

صاحبه ومجتمعه ضروري من أجل مواجهة أمـور الشـعر الصعبـة، ولنضرب مثلاً لذلك بقول المتنبي :

ولله سـرّ فـي عـلاك، وإنمـا — كلام العدا ضرب من الهذيان

هنا قد تقول المتنبي يتهكم بكافور تهكماً واضحاً، وهو لا يمدحه وإنما يذمه. ولكن هناك قراءة أخرى لهذا البيت. إننا نقول أحياناً إن الله يضع سره في أضعف خلقه، ولا نريد بهذا أن نغض من الضعف. وإنما نريد أن نقول إنه يلتبس بقوة غريبة غامضة. ومن الجائز إذن أن يعني بيت المتنبي أن كافورا غامض لا يمكن أن تفهم شخصيته فهماً دقيقاً. ربما يكون كافور اكثر تعقيداً من سيف الدولة.

وهكذا نجد أن الإغضاء عن البيت كتعبير قد يؤدي إلى فتح باب أو أبواب من المعنى. فبيت المتنبي على بساطته الظاهرية، إذا أغضى النظر عن فكرة التهكم الشخصي، قد يستحيل إلى تعقيد بحيث لا يستطيع المرء أن يذم كافورا دون أن يمدحه. إنه نمط غريب، ولكننا تعودنا أن نقرأ في قصائد المتنبي لكافور تعبيراً عن السخرية الهشة أو الملق أو النفاق.

ومن المحقق أن بعض هذه القصائد يمكن أن يقرأ بمعزل عن كثير من هذه المشاعر، وحينئذ نعرف عن كافور أكثر مما نردده، بل نعرف عن المتنبي الفنان أكثر مما نقول عادة، ومهما يكن من شيء فإننا نفتح في الشعر مرامي لم تكن تخطر لنا على بال[4].

وفي هذا الأفق يلح النقاد الجدد على صفتين متناقضتين. فهم يقولون إن الشعر لا إشاري بل هو شكل رمزي.

هذا ما قاله رتشاردز في (معنى المعنى)، ولكن هذه اللاإشارية

في الشعر ليست تامة، فنحن كثيراً ما نذكر (إشارة) الشعر قاصدين من ذلك كل ضروب الإدراك الحسي وغير الحسي وننسى المظهر اللاإشاري فيه، ولن يكون في وسعنا أن نفهم المعنى فهماً جيداً إلا إذا تعمقنا صعوبة الإشارة في الشعر، وعرفنا كيف اضطر النقاد الجدد إلى الحديث عن أشياء كثيرة تجانب المنطق والإشارة المباشرة أو تعلو عليهما.

الشعر يحتوي على دلالات متضاربة[٥] وهذا التضارب مصدر خصب لا ينضب. ومن الخير لنا إذا أردنا أن نسيطر على أنفسنا أن نميز الأفكار غير الواضحة التي يتمتع بها الشعر أو تقبل في نطاقه. ومن الخير لنا أيضاً أن نميز مواقف مثيرة للارتباك تجعل الفكرة هامشية أو ثانوية دون أن ندري.

إنّ لدينا مواقف تحتاج إلى إلغاء الإشارة أو التقليل من سطوتها. ولدينا مواقف يؤدي تجاهل الإشارة فيها إلى هدم المعنى وإلغاء فاعلية الشعر ولكننا نخلط الشعر بالبحث ونطلب من الشعر أن يعلمنا بحقائق الحياة التي يهتم بها مختصون آخرون. والأولى أن نطلب من الشعر نوع اهتمامنا[٦]. وينبغي أن نتأمل غير قليل من طبيعة العلاقة بين الإشارة والاهتمام. هناك حالات قليلة فيها الإشارة ذات طابع استقلالي. وهناك حالات أخرى تخضع فيها الإشارة للشعور. وبعبارة أخرى يخضع الشعور الإشارة لغاياته. وربما عبرنا عن تشككنا في معالم العلاقة بين الإشارة والشعور بعبارات غائمة فقلنا إن هذا الشعر ليس جاداً، وأريد هنا أن أذكر بيتاً واحداً مشهوراً لأبي الطيب المتنبي :

والظلم من شيم النفوس فإن تجد ذا عفة فلعلّه لا يظلم

هل ترهق نفسك هنا بشيم النفوس هذه ماذا عسى أن تكون ؟

وبالظلم ماذا عسى أن يفهم ؟ أم أن " أبا الطيب " يعبر أولاً عن موقف من النفوس ؟ هذا الموقف هو الذي حفز هذه الإشارة وخلقها، وربما أخضعها وأذلها.

الحقيقة أن كثيراً من القراء لا يستريحون، فهم حراص على أن يخرجوا فحوى فلسفية عويصة من شعر أبي الطيب وشعر أبي العلاء خاصة، وهم بداهة ينسون أنهم ينظرون أكثر ما ينظرون إلى شيء أو أشياء من خلق عقولهم الخصبة.

هل ننظر إلى الشيء أم ننظر فحسب في بعض الأحيان إلى إيماءات (وجه) الشاعر وحركاته ؟ أليس من الجائز أن تتركز عين الشاعر على نفسه وعلى قارئه أكثر جداً مما يحفل بهذا الموضوع المشار إليه.

لقد تناسينا إجهاد الشعور للمعنى أو الضغط عليه، ولو كان الشاعر راضياً مسروراً لتغير شعره. هذا أمر بديهي، ولكننا لا ننتفع به. إننا نهين الأفكار حين نطلبها من الشاعر في أكثر الأحيان، ونتراخى تبعاً لذلك في تثقيف عقولنا من مصادر المعرفة المنظمة[٧].

لقد كان رتشاردز مولعاً بنشاط القراءة. ورسالته العامة أن نتأنّى في القراءة وأن نعيد رؤية أشياء مألوفة حتى يصعب أن نعرفها. وأن ننظر إلى أشياء غريبة أخرى فنعبث عبثاً خاصاً بغرابتها. ومن خلال نشاط القراءة نعيد تركيب الكلمات المألوفة بوجه خاص لنتبيّن فيها بعض الغرابة، ونستبقي قدراً من الدهشة التي عفا عليها الإلف.

وفي الشعر لا نستطيع أن نقتنع بوجود تفسير أو قراءة واحدة، فالشعر يتمتع بخصب لا ينفد. وقد يكتسب أهميته من تعدد دلالاته أو من

خلال الاحتمالات والإمكانيات التي ينطوي عليها فهذه الاحتمالات أو الإمكانيات ذات أهمية لأنها تدريب على العمق أو البعيد الذي يجعلنا نبحث عن التقاء دلالات متنوعة ونختار معاني دون غيرها، وقد يكون الفهم في مجال الشعر - بخاصة - هو الاهتمام بالمعاني المتعددة الممكنة كيف يتعلق بعضها ببعض أو يعتمد بعضها على البعض[٨] كيف يهمنا هذا التعدد بدرجة ملحة وكيف يؤلف جزءاً من عالمنا ؟

نظام المعاني المتعددة هو وسيلتنا إلى أن نرى بطريقة أكثر وضوحاً طبيعة جزء أساسيّ من دلالة الكلمات وفهم أشياء يستحيل فهمها دون هذا السبيل. إننا نقرأ الشعر من أجل أشياء يمكن أن نكتسبها من كلماته الأساسية وننظم اهتماماتنا من خلال تنظيم هذه الكلمات. وقد حذرنا رتشاردز من الصعوبات التي تحول دون هذا النوع من الفهم.

كان رتشاردز أحد زعيمي النقد الجديد اللذين عكفا على نقل الاهتمام من التاريخ إلى اللغة والنص[٩]، فقد ألح على ضرورة ربط قضية اللغة والتفسير بالبحث عن نظرة أعمق في فاعلية الشعر. فلا شيء في لغة الشعر يمكن أن يفهم فهماً حسناً بمعزل عن تمحيص كلمات اللغة الأساسية التي نتداولها جميعاً خارج ميدان الشعر[١٠] كان رتشاردز شديد الاحتفال بفكرة المشقة والفهم الأفضل، وكان يقول دائماً إننا لا نجيد الإصغاء. وإذا أدركنا ذلك بدأنا نشعر بقلق عميق. وهو يغري القارىء بأن يكون شريكاً في تقدير الصعوبات والرجوع إلى تجربته الخاصة. فالكلمات المحيطة بهذه التجربة تغيّر معانيها لكي نتوافق معها، ولا عيب في أن تغيّر الكلمات معانيها وإنما الشأن في البحث عن نظام هذا التغيير.

هناك أصول للكلمات أو ما نسميه بالكلمات الأساسية لا نستطيع أن نشكك في احتياجنا إليها أو فائدتها لنا. هذه الفائدة هي التي يعبر عنها رتشاردز بكلمة الالتباس أو المخادعة التي تؤدي عند الحاجة أشياء لا حصر لها. كان رتشاردز يلح على الأحرف الأولى من مشروع القراءة. معظم الناس يتصورون معاني الكلمات ثابتة، يقولون إن الكلمة لها معنى واحد، وكل ماعدا ذلك شذوذ لا يعول عليه، الناس يزعمون أنّ الكلمة لها معنى صحيح نحمله معنا حين نقرأ. وبديهي أن هذا هو العائق الأكبر[١١] فالكلمات في الشعر غامضة احتمالية متعددة ومن الخطأ أن نزعم بناء على هذا أنّ الكلمات تحمل معانيها أو تنقل بعضها نقلاً أميناً من الخارج إلى عبارة أو سياق معين. كل شيء يعاد تركيبه في كل مرة. وغالباً ما تأتي طاقة الكلمات من تجمع إمكانات كثيرة، وعلاقات لطيفة متبادلة بحيث تصبح فكرة إضافة المعنى مضللة، وليس يعني هذا أننا نسعى نحو ما يشبه الاستقرار، لكن مدى الاستقرار لايزال موضع جدل. فالاستقرار نفسه لا يخلو من بعض الحركة ومن المؤكد أو الواضح أنّ مطلبنا الحقيقي هو رؤية الطابع المتغيّر مما يخيّل إلينا ثابتاً أو مستقراً أو رؤية جانب مستقر بوجه ما فيما يخيل إلينا متغيّراً[١٢].

نحن أحوج إلى أن نبحث دائماً عن تواصل نشاط اللغة بعضها عن بعض، ولا ننكر في الوقت نفسه أن مع التواصل قدراً من التمايز. وكل قارىء حساس يدرك حاجته إلى أن يدخل الكلمة في نطاق ثان لتؤدي وظيفة ثانية كما يدرك حاجته إلى الكلمات الأولى أو النص.

وقد أدرك النقاد العرب المتقدمون أنّ النص لغة وربما وجدنا في كتاب دلائل الإعجاز بوجه خاص شيئاً من هذا المعنى. فقد أدرك عبدالقاهر الجرجاني أن نشاط اللغة ضرب من الإيقاع. ولننظر مثلاً في بعض الشعر. يقول إبراهيم بن العباس الصولي :

فلو إذ نبا دهر وأنكر صاحب وسلط أعداء، وغاب نصير

فقد قام النظم أو الإيقاع أو التشابه وسط الاختلاف بفضل علاقات نحوية صوتية، فإذا حاولنا أن ننشر البيت أدخلناه في نظام ثان يختلف لا محالة، واضطررنا إلى أن نقول مثلاً : أنكرني صاحب أو أنكرني صاحب لي، وما شابه هذا. وقد يقال إن هذا النظام الثاني ربما لا يحتفل بإيقاع المعنى، ولا يتمتع بوضوح، بخاصية التشابه برغم الاختلاف.

والمهم أن نثر الشعر فضلاً عن شرحه يدخله في نظام ثان، وأننا حين نلتمس الشرح والنثر جميعاً ندرك أننا فقدنا بعض الفقد شيئاً ثميناً، أو نحتاج إلى اللغة الأولى وفي نهاية المطاف. التفسير ينطوي على مجاوزة ضرورية يشعر من خلالها القارىء بضرورة القراءة الثانية والثالثة للنص. ما من شك في أن كل قارىء يشعر أن عملية التفسير أشبه بالعود المستمر.

لا شك أدرك عبدالقاهر أن النص يصنع من كلمات، وأن التفسير موضوعه الأساسي هو الشعور النامي بأهمية هذه الكلمات. التفسير يقوم بعملية احتراق ذاتي، فلا أحد يستطيع أن يطرح اللغة. وحينما ينثر عبدالقاهر الشعر ويشرحه يتضح له أننا نستعمل كلمات أكثر مما يستعمل النص ذاته.

فاللغة المحملة أو النشيطة المنتجة سرعان ما تتحدى عمليات التفكك المضنية. وسرعان ما يتبين لنا أن تحليل اللغة يغيرها بعض التغيير، وأن هذا التحليل لا يستوضح استيضاحاً تاماً طبيعة التركيب الخاص الذي نسميه الكلمات. وبعبارة أخرى إن النص له قدرة على أن

يحتفظ بعالم شبه مغلق أو شبه مستقل. وفي تعلق الكلمات بعضها ببعض بدا لعبدالقاهر أنها جسد حي، وأن حيوية الجسد، كمجموع، متميزة من حيوية أجزائه[١٣].

النص لغة. هذا هو مغزى دلائل الإعجاز، ولابد أن ينحني المفسر لهذه اللغة التي تنافس الأفكار في النص. ويجب على المفسر أن يشغل دائماً بهذا التنافس.

لقد لاحظ عبدالقاهر أنّ النص مؤلف من كلمات وقد حان الوقت لكي نتبصر في إشكاليتها، كل نص يحيل الكلمات إلى تساؤل خصب لا ينفد.

ومغزى ذلك أنّ النص يجعل الكلمة سياقاً يدخل في سياق. ولو نظرنا إلى الكلمة باعتبارها بؤرة سياق لكل هذا أولى. فالكلمات علامات على نصوص أخرى، وهي منهج في الرؤية وكل منهج يحاور أو يجادل منهجاً آخر.

والقارىء هنا قد يحتاج إلى تذكر الطريقة المتوارثة في الكتابات العربية القديمة. فقد ساءت سمعة الشعر منذ القرن الثالث، وكان الأصوليون التقليديون ينظرون إليه نظرة الريب. فمنذ ابن المقفع إلى أبي هلال العسكري كان منظوراً إلى الشعر على أنه شيء ليس في وسعه على الدوام أن يتشبّث بالحق، وكان هؤلاء المرتابون يرون أن كل وظيفة الشعر هي أن يخيل ما ليس صادقاً كأنه صادق، وللشعر في رأي كثير من المحبين والكارهين حيل متنوعة بعضها معروف وبعضها مجهول. وبراعة الشعراء هي أنهم يجعلون القراء لا يلتفتون إلى منطقهم أو فساد الرأي عندهم. فكيف تم لهم هذا ؟ وكيف استولوا على النفوس؟

هذه هي أسرار الشعراء. ومن ثم شاع من القدم لفظ التخييل، وهو لفظ يدل على طبيعة الصراع بين الصدق الذي ينبغي أن يبحث عنه في مكان ما، ومهارة الشعراء في أن يلبسوا الأمور بعضها ببعض، وقدرتهم على إيقاع النفس في بعض الأحابيل[١٤].

لقد أضاف الأصوليون إلى الشعر صفة السحر والتخييل والكذب، ورأوا فيه خطراً على المجتمع الإسلامي وبدا لهم أن محاربة الشعر ضرورة اجتماعية، لكن صوت الشعراء كان أعلى لذلك ظهر في علوّ صوتهم ما كان يضطرب في المجتمع الإسلامي من عدم التناسق والتآلف.

كان الأصوليون ينظرون إلى الانفعال بوصفه أمراً نفسانياً وليس أمراً فكرياً. وقد ذهب معظمهم إلى أن الانفعال خارج النبوة ودوائر الصوفية يعجز عن الرؤية، ومن ثم ظلوا يتشككون منذ وقت مبكر في أمور الانفعال ويجعلونه تخييلاً وإيهاماً أو نقصاً في الرؤية أو حماسة أو عصبية أو بلاغة[١٥].

ونستطيع أن نفهم موقف البلاغيين من فكرة الانفعال حين ننظر في بعض مباحثهم في الدلالة. فهناك نوعان من الدلالة.

١ - الدلالة الحرفية أو (الوضعية).

٢ - الدلالة الاستعارية أو المجازية أو الانفعالية أو (الالتزامية).

ونستطيع أن نوضح المقصود من الدلالتين إذا تذكرنا قول البحتري :

دانٍ على أيدي العفاة وشاسع عن كلّ ندٍّ في الندى وضريب
كالبدر أفرط في العلوّ وضوءه للعصبة السارين جدّ قريب

فالشاعر يربط بين ممدوحه والبدر. والدلالة الحرفية للفظ البدر في العلو والاستدارة والاستنارة، وهي شيء محسوس. لكن البلاغيين رأوا أنّ هذه الدلالة الحرفيّة لا تكفي لبحث الارتباط بين ممدوح الشاعر والبدر فذهبوا إلى شيء آخر غامض تماماً وسموه باسم التناهي في علوّ المنزلة والكرم والحسن. وهذا هو المقصود بالدلالة المجازية أو الانفعالية.

وأنت ترى دون عناء أن الدلالة المجازية أو الانفعالية هي ترجمة لفكرة المبالغة، ومن ثم نستطيع أن نعرف كل ما يتيحه مفهوم الانفعال وارتباطه الشديد بالمبالغة أو الدلالة المجازية.

ومن الواضح أنّ ارتباط الإنسان بالبدر قد يوصف وصفاً أسطورياً، ولكن ما في الكلمات من أساطير كامنة لا يمكن الاعتراف بها في دوائر البحث الأصولي التقليدي. وهذا واضح تماماً حين نقرأ شروحهم للشعر. فالدلالات المجازية في نظرهم لا تؤدي إلى تداخل حقيقي. فإذا ربط الشاعر الإنسان بالبدر قالوا إنّ البدر في مكان والإنسان في مكان، وهما عالمان متميزان، ولذلك كانت نظرة الأصوليين إلى الدلالة المجازية نظرة سطحية لا يمكن أن تشرح الشعر. ولا يستطيع المرء أن يقتنع بأن ما يعنيه الشعراء لا يعدو قول البلاغيين الأصوليين بعلوّ المنزلة أو نهاية الحسن أو أنه يفيد في تبديد بعض الشكوك إذا تسامى الشراح.

ومن البديهي أنّ وظيفة الانفعال لا تتضح إلاّ من خلال بعض التداخل بين الإنسان والطبيعة، وهذا التداخل بمعزل عن النواحي العملية أو الاستدارة أو العلوّ والعظمة والقوّة والجمال. كل هذه الألفاظ المجردة عاجزة عن شرح موقف الشاعر من البدر، وقد نشأت تحت وطأة الانفصال الرهيب الذي كان في نظر البلاغيين حكماً من أحكام العقل[١٦].

إننا نفترض أن الشعراء أذكى من البلغاء ونفترض أن كثيراً من الشعر كان فوق مستوى شراحه. فالصلة الشخصية التي تربط الإنسان بالبدر لا موضع للاهتمام بها في شروح الشعر لأنّ ما بيننا وبين البدر أجلّ من أن يفهم في مثل قولنا نهاية الحسن أو نهاية الكرم أو ما يدل على قريب من ذلك.

إنّ وجود الإنسان يظل ناقصاً أو مضطرباً حين يتلمس الدخول في عالم آخر غير عالمه، أو يحيل هذا العالم إلى عالمه هو.

ونستطيع أن نلاحظ شيئاً من البراعة العملية في تناول الكلمات إذا وقفنا على الخصوص أمام العبارات ذات الطابع الاستعاري. فقد كثر التأول وبدا للبلاغيين والنقاد الجدد أنّ الكلمات الاستعارية تتشابك دائماً وتُعاقَل وتُعامَل معاملة الرموز لا العلاقات الشفافة، وأنها تأخذ معنى جديداً ليس هو بالضبط معناها في الاستعمالات الحرفية وليس هو كذلك المعنى الذي يمكن أن يأخذه أيّ بديل حرفي آخر، وأن سياق الاستعارة أو إطارها يوسع معنى الكلمة الأصلية، وأنّ القارىء من أجل أن يدرك عمل الاستعارة عليه أن ينتبه إلى المعاني القديمة والمعاني الجديدة معاً. ومن أجل ذلك تحدث الاستعارة تغييراً في معاني الكلمات التي تنتمي إلى أسرتها[١٧].

هب أننا نواجه قول الشاعر :

وجعلت كورى فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرحل

سواء علينا أقلت هذه استعارة أم قلت هذه صورة. وإنما السؤال الحقيقي هو عن المعنى الذي يمكن أن يفهم. هل المعنى هنا هو أن الناقة تهزل وينقص شحمها، والرحل هو الذي يلازم السنام فكانه هو الذي يأكل شحمه ؟ لا نستطيع أن نسمي هذا الكلام تفسيراً مهما يكن العنوان الذي تضمه لهذه العبارة. لن ينضر وجه هذا التفسير شيء مهما تكن خلابة ما تطلقه عليه. العبرة بأن تراجع هذا الفهم، بأن نقول : إنهُ مبني على خَطأ في تصور نشاط للمعنى والاستعارة على الخصوص. الشاعر حينما يصف هذه الرحلة يطل بنا على رحلة أخرى هي رحلة الحياة، يطل بنا على اجتماع الزيادة والنقصان، اجتماع الغاية وفقدان الطريق كله.

حقاً إن البيت لا يقول في صراحة كبيرة - شيئاً من هذه المعاني. ولكن لدينا ظاهرة تفاعل الكلمات وبخاصة كلمتا الناجية ويقتات. هذه ناجية أو ناقة سريعة ولكنها تبلغ غايتها من خلال فقد الحياة.

الحياة تهلكها الحياة. هذه المفارقة. وعلى هذا النحو نرى أن الكور والناجية والرحل ليست مجرد أدوات لخلق ما يسمى صورة ولكنها - ككل - تستعمل كمنبهات ترابطية إلى معنى آخر، ونجد الناقة قد تغير فهمنا لها، وأصبحت أكبر رمز أمام الشاعر للتعبير عن هذه الحياة النامية الفانية(١٨).

ومغزى ذلك أنّ ما يسمون باسم الدلالة الحرفية أو المباشرة كان يتصور تصوراً نحيفاً وضئيلاً.

ولكن الأصوليين التقليديين ظلوا يعتقدون أن ما يسمونه بالدلالة الحرفية يجب أن يتصور بمعزل عمّا يسمى باسم الدلالة الاستعارية أو المجازية. فالدلالتان منفصلتان. ويجب أن نتذكر ملياً هذه الملاحظة، فالدلالة الحرفية عندهم - على الرغم من الضحالة التي أصابتها - كانت موضع اعتزاز غريب بحيث أصبحت الدلالة المجازية مجرد قياس بسيط على الدلالة الحرفية(١٩).

وهذا واضح في أعزّ الكتب المتخصصة في النقد الأدبي - أعني كتاب الموازنة للآمدي - وتتضح فيه فكرة الاستعارة بكل ضمورها، أو فكرة الدلالة الحرفية بكل ما تنطوي عليه من سذاجة.

يقول أبو تمام :

رعته الفيافي بعدما كان حقبة رعاها وماء الروض ينهل ساكبه

في هذا المثل نجد أنّ الدلالة الحرفية وهي - رعي الجمل للفيافي - فكرة معروفة وسابقة ومستقلة عن الدلالة المجازية أو الاستعارية (رعي الفيافي للجمل)، ولا أحد في التراث العربي يقول إنّ عالم (رعي الجمل للفيافي) لا يعرف إلاّ من خلال (رعي الفيافي الجمل) ولو قيل ذلك لبطل مفهوم الدلالة الحرفية المتداول، وانقلب النظام كله رأساً على عقب.

وبعبارة أخرى إن تفهم (رعي الجمل الفيافي) أو ما نسميه الدلالة الحرفية مستقل مع الأسف عن مظاهر تصارع صور الحياة بعضها مع بعض. ولذلك نشأت مسافة وهمية رهيبة بين العقل والأشياء.

والواقع ان مفهوم لفظ (الرعي) متغيّر وليس ثابتاً كما ادّعى

أسلافنا. وأنه حين يوضع في سياقه الحقيقي سياق التجارب يكمن فيه ما يسمى باسم المجاز. ولا نستطيع أن نزعم أن فكرة (رعي الجمل للفيافي) تحدد على نحو ما يزعم أصحاب الدلالات أو أصحاب المعاجم أو الباحثون المعتزون بفكرة الدلالة الحرفية السابقة. ذلك أنّ الكلمات يكمن في بعض جوانبها ما نسميه باسم قابلية المجاز وليس للدلالة الحرفية وجود متميز من الدلالة المجازية والاستعارية.

الدلالة الحرفية تتعدل وتتشكل باستمرار ولا تثبت على حال. يجب أن نقول إنّ الدلالة المجازية ضرب من السرّ الكامن في الدلالة الحرفية. الدلالة الحرفية في حالة حمل مستمر. هي إمكانيات لا وجود لها بمعزل عن الدلالة الاستعارية أو المجازية. هناك تفاعل مستمر بين المواقف.

إننا في الموقف التقليدي لبحث الدلالات نرتكب الخطأ الذي سميناه باسم خصب الكلمات آناً أو إهمال التفاعل المستمر بين المواقف والدلالات.

إنّ نظرة بسيطة تجعلنا نقول إن أبا تمام وعى الموقف الشعري ولكن هذا الوعي يعني أنه كشف إمكانيات لم تكن واضحة أمام كثيرين. حينما نقول إن الجمل رعى الفيافي نكون قصدنا أن الجمل عاش بفضل هلاك المرعى) وحينئذ يأتي أبو تمام فيرى أنّ مثل هذا المعنى يحمل نوعاً من المفارقة أي أنّ هناك صراعاً بين الجمل والفيافي. حياة أحدهما هلاك للآخر. لا يمكن أن تستقيم حياة الجمل والفيافي معاً[٢٠]. لقد أدرك أبو تمام أننا بصدد تصارع صور الحياة بعضها مع بعض، وأن هذا الرعي ليس إلا نوعاً من عملية الزوال والوجود المستمرين. والمهم هو

أنّ أبا تمام لم يلغِ الدلالة الحرفية كما توهم النقاد. إنه هو الذي أثبتها وأحياها وكشف عن قوتها وثرائها، إنما يلغي الدلالة الحرفية العاجزة عن أن تنشيء نوعاً من التوتر الذي يعيه أبو تمام ويحققه بصفة مستمرة في شعره.

والحقيقة أنّ ما نسميه باسم الدلالة غير الاستعارية من الصعب معرفته. فالدلالة ليست حكماً عقلياً منطقياً، بل هي موقف خيالي أو موقف روحي يعمل فيه ما يسمى باسم السحر والأساطير.

فالاستعمالات المختلفة يأخذ بعضها من بعض أو يحيل بعضها على بعض، وسياق واحد قد يختصر الإحالة على سياقات متنوعة. وليس هناك على هذا الوجه دلالة حرفية تعدّ أصلاً أو مصدراً لما سواها أو يحال عليها كل ما يجاوزها. ولننظر – مثلاً – في قول العباس بن الأحنف :

جرى السيل فاستبكاني السيل إذ جرى ... وفاضت له من مقلتي "سروب"
وما ذاك إلاّ حين أيقنت أنه ... يمر بواد أنت منه قريب
يكون أجاجاً دونكم فإذا انتهى ... إليكم، تلقى طيبكم فيطيب
أيا ساكني شرقيّ دجلة، كلكم ... إلى النفس من أجل الحبيب حبيب

فكلمة (فاض) – من البيت الأول – تستعمل هنا في الإشارة إلى نزول الدمع، وتستعمل أحياناً في الإشارة إلى حركة الماء وقد تنبّه، من اثر حركتها الطويلة، بين هذا وذاك إلى أحدهما أو كليهما معاً، مثل هذه الملاحظات عن موضوع الدلالة لا يخلو من الأهمية، ذلك أن مبدأ البحث في موضوع الدلالة لم يكن هو ذلك التفاعل الصحيح، وإحالة سياق على سياقات، ولكن كان المبدأ هو ما يعرف باسم المبالغة، والاستعداد للحكم بأنّ الأشياء يلغي بعضها بعضاً.

ومن أجل ذلك وجدنا في شرح موضوع الدلالة مظاهر خطيرة اقرب إلى انهيار الحدود بين الأشياء، واضمحلال الإحساس بالواقع، وإعلاء الوهم والتنكر للتمييز. قد يقال إن الشاعر شبه نزول الدمع متدفقاً بماء النهر، بجامع الكثرة في كل حال. وقد ألف كثير من الناس هذا التحليل بحيث لا يتصور أحد أن من الغريب أن تتحول الدموع إلى ماء النهر، ولكن الجو الذي يسيطر على الباحثين في موضوع الدلالة هو جو الإغراب الشديد. وقد ترك الباحثون في هذا المقام العيون والإنسان ولجأوا إلى النهر والماء ولم يتصور أحد قط أن ماء النهر نفسه لا يخلو من فكرة الدموع، وأن فيض الماء في بعض السياقات على الأقل – إذا نظر إليه على أنه موقف خيالي أو إنساني لا يخلو مما يشبه حركة الإنسان ؛ أي أن المعنى الإنساني كامن في الطبيعة.

ولكن تحليل الاستعارة كان ينتهي على أيدي الباحثين المتقدمين إلى الانتقال من الإنسان إلى غير الإنسان ؛ فهم يتصورون هذا خالياً من الأحزان على نحو ما قالوا في النهر والماء، وتترك الانفعالات الإنسانية، ولا ينتبه أحد إلى أنها كامنة في مستويات الدلالة المختلفة.

ولعلنا نستطيع أن نستدل بتوقفهم عند لفظ (الدهر) أو " الأيام " أو " الزمن " من قول أبي تمام :

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خرقك

أنزلته الأيام عن ظهرها من   بعد إثبات رجله في الركاب

كأنني حين جردت الرجاء له   عضباً صببت به ماءً على الزمن

لقد قال الآمدي إن أبا تمام جعل للدهر أخدعاً، وجعل للأيام ظهراً يركب، والزمان كأنه صب عليه ماء. وهذه على حد تعبير الآمدي –

استعارة في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب. وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه، أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء، الذي استعيرت له وملائمة لمعناه[٢٢].

أبو تمام يتعرض باستمرار للدهر أو الزمان ويقلب النظر في وجوهه، وكان هذا البحث المستمر قرين الإصرار على الحوار والحديث. كان أبو تمام في مسألة الدهر يرى أن ما يعرفه قليل وأن ما يوجعه هو الرغبة في النفاذ إلى قلب الأشياء التي لم تتضح قط اتضاحاً تاماً. كان يحن إلى الزمن القاسي، وكان يرى الأشياء حوله لا تتعاطف معه ولا تستجيب إليه كثيراً. ربما كانت في ذلك عوناً للدهر أو الزمان في وهمه. كان أبو تمام حريصاً على تجسيد الدهر والتعبير عنه بأكثر من لفظ واحد. وكان الدهر معرضاً فيزيده هذا الإعراض إلحاحاً عليه وتقرباً منه. ومغزى ذلك أن مفهومه يعتمد على الالتباس، وليس من اليسير أن يرد إلى عناصر بسيطة يجمعها المرء وينسقها، وإنما يحاول أبو تمام بدلاً من ذلك أن يقترب بطريقة المعاناة الشخصيّة التي تتمثل فيما يعبر عنه أبو تمام عندما جعل للدهر أخدعاً، وللأيام ظهراً والزمان كأنه صبّ عليه ماء.

ومن الواجب على المتأمل ألاّ تفوته الوحدة الكامنة بين هذه الألفاظ العقليّة المرتبطة بالدهر. لقد كانت آلام الشاعر ومتاعبه وقلقه وأحزانه علامة على أن الدّهر قد بلغ أربه. فلا أرب للدهر إلاّ النيل من عزيمة الإنسان وقهره. ومن ثم علينا أن نتعمق التحليل إلى أن نبلغ أقصى ما في وسعنا في إيضاح عقل الشاعر.

وأيسر النظر يدلّنا على أننا أمام رموز متداخلة متشابكة فيما بينها إننا نزعم أننا نجسّد الدهر. هذا ما يقوله المعلمون متعجلين متهربين. لقد تجسّد الدهر لأنه يواجه إنساناً حياً بالخصومة. ولأن مفهوم الحياة على الأرض هو الأمر الذي يقلق ما نسميه باسم الدهر. ومن التبسيط أن نختصر هذا اللفظ في بعض المرادفات المعجمية الهشّة. لم يتساءل الباحثون قط لماذا جعل أبو تمام للدهر أخدعين وللأيام ظهراً يركب، والزمان كأنه صب عليه ماء. والإجابة بداهة ليست ملقاة في الطريق، ولا يمكن فهمها في ضوء العبارات المألوفة التي تعتمد على افتراض تجريد أصلي ننزع إلى تحسينه أو تلوينه. فالصراع المستمر أو الخصومة المستمرة بين الإنسان والدهر ضد هذا التجريد الذي يعبّر عنه بصيغ مختلفة.

فالظهر هو الاحتمال والنهوض بالعبء والاستعداد العظيم للاستيعاب والاستغراق في حياة أو ملامسات مادية. من خلال الظّهر بدا لي أن أبا تمام يحارب كثيراً من التأملات القاسية. من خلال العنق يتطلع الكائن الحي إلى أعلى ويجاوز عالمه. ومن خلال الظهر يتطلع الكائن على عكس ذلك إلى مستوى أفقي أدنى أكثر ارتباطاً بالأرض والتراب. لقد كان أبو تمام مشغولاً بالقسوة والخصومة، وكان يجد في الخصومة القاسية تعبيراً عن الطمأنينة التي فقدها. وكأنما كان شعاره أنّ دراما الحياة قد قست حدّتها لعجز الإنسان عن تذوق ما يحسّه وما يراه. وعلى هذا النحو يمكن أن نتفهم مواجهة الزمان الرمز للمصير في قوله :

كأني حين جردت الرجاء له عضباً صببت به ماء على الزمن

الإحساس بالزمان قابع في ركن من أركان الذاكرة. ولكن صب

الماء على الزمان ذو أثر في تخفيف حدّة الإحساس. فالماء شديد الارتباط بحيوية التلقي وانتفاضة الجسم من أعماقه، وتساقط على أسباب الخمول الذي يساعد على تزكية فروض خاصة، وواضح أن استعمال كلمة " حين " استعمالاً عارضاً يسمونه فضلة من الفضلات، يوحي في نفسه أنّ هذا الزمان لا يتسلط على العقل تسلطاً ظاهراً ولا يسخره. وربما لا يكون غريباً تماماً أن يتتبع الإنسان مصيره بخطى لا تخلو من ثبات.

حلم أبي تمام هو لا محالة حلم الانسجام بين الموت والحياة، أو بين الدهر والإنسان، لعلك لاحظت احتمال الاتصال والانفصال في بنية البيت السابق، ومن خلال هذا الاتصال يمكن أن يلتبس الإنسان بالدهر ومن خلال الانفصال يصبح الإنسان مناوئاً لبعض ملامح الدهر. أليس ثم تعارض بين القدرة على مواجهة الزمان من ناحية وذلك الخوف والقلق من ناحية أخرى ؟ أظنّ أنّ السياق الكلي يطالبنا بأن نقلّم أظافر الخوف أو الفزع وأن نتمهل في فهمه. ولو صح أن الإنسان فزع بالمعنى النثري المألوف لما فهمنا كيف تعلق أبو تمام به، وسوف يفقد شعره غير قليل من روعته إذا نسب الخوف المطلق إلى الشاعر أو زعمنا أنه يتلقى العالم خائفاً غير مطمئن إلى جانبه.

الأمر على العكس فيما أظن. فأبو تمام " مهموم " " قلق " ويجب أن نتعلق بهذا الهم وهذا القلق حتى ننجو من سطحية الفهم، ونكون أقدر على الاستبطان وتأمل روح السياق، فاستخلاص معاني الكلمات يحتاج أحياناً - على الأقل إلى روح شاعرة. ومهما يكن فإن أبا تمام قلق حقاً، وهو معنيّ على الدوام بألاّ يقع تحت طائلة الدهر، وهو يتطلع إلى أن يتذوق الحرية الباطنة التي يتعشّقها. فالقلق الذي يرتفع إليه لا يكون إلا حيث ينمو الإحساس بالحرية.

وفي وسع القارىء إذا اعتنى بلفظ الدهر أو الزمن أو الأيام وما يجتمع حولها من علاقات أو ألفاظ أن يرى أنّ في الأبيات نغمة من الرضا عن الدهر أو الزمن لا يستطيع الشاعر أن يجاهر بها ولعله لا يستطيع أن يعترف بها ويركن إليها. (فتقويم أخادع الدهر) و (صب الماء على الزمن) و (ركوب ظهر الأيام) هذا ليس بالأمر المنكر على نحو ما يتبادر إلينا. أكبر الظن أنها موصولة بنوع من الاستجابة المتناقضة للدهر أو الزمن. لا يستطاع إهمال الصلة بين هذه التشكيلات اللغوية وبين الدهر. فهذه التشكيلات تجمل الحياة أو تجمل الزمان، وليس من المستبعد إذن أن يحب الشاعر الدهر كما يكرهه. وليس من المستبعد أن يتوهم الدهر جملاً أو شخصية محبوبة في بعض اللحظات. وقَل أن تفترق المحبة عن الكراهية وليست المسألة محتاجة إلى التعمق فالإنسان مهما يبذل لا يستطيع أن يقيم على البغضاء الصافية النقيّة حياته، وفي وسعه أن يخلط العواطف بعضها ببعض، وفي وسعه أن يجعل الأمر مشتبهاً إن صح هذا التعبير.

والمهم أن قلق الشاعر وخوفه وخصوماته عاشت ونمت في كنف الشعر نفسه أو في كنف الدهر الشاعري.

لقد نشأ جوهر الشعر القديم في كنف الدهر الذي صنعه الشاعر ولابدّ من التروي في هذا الأمر.

ومن الخير أن نلاحظ أن أبا تمام قد جعل الدهر موضوعاً للتأمل، أو قَل أنه جعل الزمان همه. وهو يحاول أن يختصر المسافة بينه وبين الزمان، بعبارة أخرى يريد أن يخفف من حدة التعاكس بينهما. ولست أشك كثيراً مهما نختلف في تفصيلات الشرح في أن أبا تمام ينضر وجه الدهر أو الزمان، ويحاول أن يعطي للتجربة القاسية أصالتها في مفهوم

الحياة. وقد يقول آخر الأمـر، أن تجربـة الزمـان الخصبـة تجعل مـن كل لحظة مجمع الموت والحياة معاً.

ولعلنا نستطيع أن نستدل بتوقف الآمدي عند قول أبي تمام :

فما ذكر الدهر العبوس بأنـه   له ابن كيوم السبت إلا تبسما*

وهو يقول جعل أبو تمام للدهر بنين وجعله يبتسم، ولكن الآمدي لا يفسر الابتسام تفسيراً إنسانياً. وكان هذا بمقتضى منهجه في الانفصال الرهيب بين الإنسان والأشياء شيئاً مألوفاً، وأصبحت فكرة الابتسام خالية من ابتسام الإنسان وبهجته. وتصور الدلالة تصوراً قاسياً على هذا النحو الذي بدت فيه الأشياء في جوّ غريب أقرب إلى الإنكار. وكلمـة ابتسم كلمة يسيرة تعني تفتح النفس وخروج الإنسان من وحشته وبدء اتصالـه بالآخرين. وبسمة الدهر لا تعني أكثر مما يعنيه مثل هذا الفهم.

وقد تعـارف الباحثون منذ القدم أمثلة عدت ذات جـودة ذائعة ومانزال نقرأ إعجاب الأجيال بعد الأجيال بقول الشاعر :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجس وسقت   ورداً وعضت على العناب بالبرد

وقـالوا شـبه الدمـوع بـاللؤلؤ، والعيـون بـالنرجس، والأنـامل بالعناب، والأسنان بالبرد.

وظلّوا يتناقلون هذا التفكير ويحاكونه، وظلت النظرة إليه خالصة للتقدير. ومع ذلك فإن قارئاً معاصراً يمكن أن يقول إن هاهنا إنساناً مُزّقَ إلى أجزاء مختلفة ذهب كل منها في طريق، وضاعت وحدة الإنسان وشخصيته المتكاملة، وأصبحت بدلاً من ذلك حشداً مصطنعاً من اللؤلؤ والنرجس والورد والعناب والبرد ؛ وكأنما حرص الشاعر على أن يمسخ

كل جزء من الأجزاء ويرمي به بعيداً إلى شيء آخر. ولا نستطيع هاهنا أن نكون صورة معقولة لجسم إنسان أو روحه. وقد نقول إن هذا الإنسان مُثِّلَ به تمثيلاً غريباً في وقت يزعم فيه الشاعر أنه يمجده ويكبره ؛ وقد يقال إن ما كان مصدراً للسرور يخيل إليك أنه مظهر من مظاهر التعذيب.

وهذه المسألة أساسية - أن تشتبه البهجة بالتعذيب، ويتحول الإنسان إلى مزق، وألا يبتهج الشاعر بجسم صاحبته ونفسها من حيث هي نفس إنسان.

ولكن الأمثلة التي استوقفت المعجبين هي على التقريب من هذا النمط الذي سميناه باسم مجافاة الإنسان، ولا مبالغة في أن تكون حالة نفسية اجتماعية مصدراً لهذه المبادىء في تحليل اللغة. وقديماً وقف الباحثون عند بيت مشهور :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله　　　وعُـرِّيَ أفـراس الصبـا ورواحلـه

ولنتأمل هنا كيف شرحه البلاغيون. قالوا : جعل زهير الصبا جهة من جهات السير. ويجب أن تقرأ العبارة أكثر من مرة، وقد حذف منها الإنسان وأسقط، واستحالت الدوافع إلى جهة من الجهات.

وهكذا هرب الشراح من الإنسان وجعلوا صباه طريقاً، وتركوا دوافعه إلى شيء لا قوام له.

ومع ذلك فإن الكتب التي تفيض بمثل هذا الشرح ماتزال بين أيدينا حتى الآن[٢٣].

لقد علّمنا النقاد الأصوليون - وعلى رأسهم الآمدي - أن نظام

اللغة هو نظام الإشارة إلى شيء سابق ومقرر من قبل أن توجد اللغة. وكانت لغة الأدب تحسيناً لهذه الإشارة. وقد يسمى هذا التحسين باسم التوضيح ؛ فلغة الأدب بطرقها الخاصة قد توضح أشياء مجملة، أو قد تبحث عن نوع من الاحتجاج لأمر من الأمور. وقد تعتمد إلى تقبيح أشياء حسنة، وقد تضع الإشارات في قالب طريف أو بديع، ولكن هذا كله لا ينظر إليه بوصفه تغييراً حقيقياً في الدلالات.

ولكن أية دراسة مجدية في اللغة يجب أن تنبه القارىء إلى خطر هذا الاعتقاد. وينبغي أن تعرف الطريق إلى استخلاص المعنى من السياق الذي نواجهه، لا من الذاكرة التي تسبق إلى الحكم. وإذا كنا نعيش بصفة مستمرة على اللغة فإن هذا يغرينا دائماً بأن نربط ربطاً متحكماً بين ما نقرؤه الآن وما قرأناه من قبل. ومن أجل هذا يتعرض القارىء على الدوام لنمط من الغفلة أو سوء الفهم. ومن ثم كان من الواجب أن نحفل بطرق تكوين الدلالة، وأن نتساءل دائماً عما يعنيه هذا اللفظ أو ذاك ؛ ذلك بأن الألفاظ طائفة من الإمكانات التي يعاد تشكيلها على الدوام، وليس هناك دلالة واحدة يمكن أن تعرف ؛ فاللفظ متغير الدلالة دائماً، ولكننا لا نلتفت إلى كثير من تغيراته.

وعلى النقيض من ذلك ننظر إلى معاني الألفاظ على أنها أشياء ثابتة، وهذا هو ما يحدث في دراسة اللغة. فإذا قرأنا الكلمات الشائعة في الشعر العربي مثلاً خيل إلينا أن هذه الكلمات تستعمل استعمالاً واحداً أو متشابهاً في كل مقال. ومن الغريب أننا نقرأ الشعر ونتحدث في البلاغة والأدب، ولكن حديثنا كله يكاد يكون خالياً من الشعور بصعوبة تحديد مدلولات الألفاظ. وكثيراً ما يخيل إلينا أن الألفاظ واضحة لا لبس فيها، فإذا قرأنا قول امرىء القيس مثلاً : قفا نبك من ذكرى حبيب

ومنزل....... إلخ، فإن معظم القراء يتصورون هذه الألفاظ واضحة لا تحتاج إلى توقف . وهكذا يقرأ الشعر فلا نتوقف إلا عند الألفاظ التي لم نسمع عنها من قبل. والواقع أن كل لفظ يحكمه سياق وعلاقات خاصة ؛ وهذه العلاقات ليس فهمها أمراً هيناً، وربما تختلف طبيعة العلاقات من نص إلى آخر.

واختلاف طبيعة العلاقات يؤدي إلى اختلاف الدلالات وتعددها ؛ ولكن قل أن يفكر الدارس في تحديد مدلول لفظين أو ثلاثة من الألفاظ في قصيدة أو جملة قصائد. ومن الواجب أن نتذكر ما ينقصنا، أو أن نلتفت إلى إهمالنا لشؤون البحث عن الدلالة.

ومن الواضح أن لغتنا العربية ذات تاريخ طويل ؛ وقد تغيرت مدلولات ألفاظها من عصر إلى عصر ؛ ولكننا لا نكاد نعلم شيئاً عن تطور هذه الدلالات. ومعنى ذلك أن علمنا باللغة العربية علم ضئيل. ويتضح ذلك إذا بحثنا في أمور الشعر، أو بحثنا في غير الشعر من ألوان الثقافة العربية، وفي أي مجال ثقافي يلعب فيه تطور الدلالة دوراً.

من أجل ذلك كانت الخبرة بالثقافة العربية في أشد الحاجة إلى الخبرة بحياة الألفاظ وما تعرضت له في رحلتها الطويلة عبر التاريخ[٢٤].

إشارات

(١) مصطفى ناصف : مشكلة المعنى في النقد الحديث. مكتبة الشباب - القاهرة ص / ٥.

(٢) مشكلة المعنى في النقد الحديث / ١١.

(٣) أ. رتشاردز : مبادىء النقد الأدبي. ترجمة وتقديم الدكتور مصطفى بدوي - مراجعة الدكتور لويس عوض - مطبعة مصر - القاهرة ص / ١٤٨ - ١٥٤.

(٤) مشكلة المعنى في النقد الحديث / ١١.

(٥) السابق / ١٩.

(٦) مصطفى ناصف : اللغة والتفسير والتواصل. سلسلة عالم المعرفة ١٩٩٥ العدد / ١٩٣ / ص ١٩ وص / ٢١.

(٧) السابق / ٢٣.

(٨) Menicus on The Mind, I.A. Richards. p. 92. Routledge.(London) ١٩٢٣

(٩) اللغة والتفسير والتواصل / ٤٧.

(١٠) How to read a page, I.A. Richards. p. 13. Routledge. (London)١٩٥٧

(١١) How to read a Page. p. 235

(١٢) اللغة والتفسير والتواصل / ٥٣ - ٥٤.

(١٣) عبدالقاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز - تصحيح السيد محمد رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت - ١٩٧٨ ص / ٦٨ وما بعدها.

(١٤) مصطفى ناصف : عن الصيغة الإنسانية للدلالة. مجلة فصول المجلد السادس - ١٩٨٦ - ص / ٩١.

(١٥) السابق / ٩٢.

(١٦) السابق / ٩٣.

(١٧) Max Black : Metaphor. p. 226 in Philosophy Look at the Arts edoted by Joseph Margolis.

(١٨) مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النقد العربي. دار الأندلس ط٢ - ١٩٨١ ص / ٩٤ - ٩٥.

(١٩) عن الصيغة الإنسانية للدلالة ص / 29.

(٢٠) نظرية المعنى في النقد العربي / ١٠٦.

(٢١) عن الصيغة الإنسانية للدلالة / ٩٥.

(٢٢) الآمدي : الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري - تحقيق السيد صقر - دار المعارف بمصر - القاهرة - الطبعة الثانية - ١٩٧٢ - ١/٢٦١ - ٢٦٢.

(٢٣) عن الصيغة الإنسانية للدلالة / ٩٦.

(٢٤) السابق / ٩٧ - ٩٨.

* - عجز البيت - مضطرب الوزن (علامات) .

* * *

من المثال إلى المعيار

مدخل لمراجعة الأدبية القديمة

رشــــيد يحياوي

أ ـ المثال والمنجز

العلاقة بين المثال والمنجز علاقة فاعلة في حركية الأدب، فهي لا تطول آراء النقاد ومواقفهم تجاه الأنساق الثقافية والأدبية فحسب، بل تطول أيضاً طبيعة إنتاج اللغة الأدبية نفسها، حيث يصعب أن نتصور مجيء النتاج الأدبي من عدم دون تفاعل مع نصوص سابقة له.

والقدماء أنفسهم تصوروا أن مسألة الإبداع والتجديد لا يمكن تقييمها إلا بمدى مخالفتها للمثال، أي بالوضع السابق، والمثال في اقترانه بالسبق يحتمل وجهين : سبق مُنْتَهٍ وسبق مستمر في حاضر اللحظة المعاينة. أما المنجز فهو الوضع الجديد جدة زمنية، وبين المثال والمنجز مسافة تخضع للتقدير الراجح بدوره لنوع الوعي بالتحولات الأدبية، فالوضع الجديد قد يوصف بالجدة حتى لو ظل في دائرة المثال، لأن جدته الزمنية تسقط على جدته الفنية، غير أنه قد لا يوصف بها إلا إذا خرق المثال وتمرد عليه. المثال إذن هو السائد والقاعدة، أما المنجز فهو اللاحق والحالة الطارئة.

غير أن المثال هو في الحقيقة أمثلة، فانطلاقاً من لحظة زمنية كلحظة الحاضر، يمكن أن نتباعد في بناء الأمثلة ؛ هل المثال هو الشعر الصوفي أو المديح النبوي أم شعر المحرمات أم المعلقات... إلخ ؟

أضف إلى ذلك أن المثال قابل للتمظهر في أوجه مختلفة نقترحها في نقط ثلاث :

- المثال هو مجموع القواعد التي تستخرجها ذات متلقية من نصوص مرحلة سابقة.

- المثال هو مجموع القواعد التي تستخرجها ذات متلقية من نصوص سابقة ومستمرة باعتبارها قواعد في نتاج زمن التلقي.

- المثال هو مجموع القواعد غير المستخرجة بالضرورة من منجزات نصية. أي ما تحدده ذات متلقية وتجعله معايير، على المنجز أن يتمثلها.

وإذا كان المثال في هذه الحالات قد لا يتوقف وجوده على وجود المنجز، فإن هذا الأخير لابد له من مثال ليوجد. فوجوده لا يتحدد إلا بخضوعه للمثال أو بخرقه.

إنها طبيعة التعبير الأدبي في مختلف تجلياته الأسلوبية والموضوعاتية والدلالية وكذا في أطره المندمجة له ضمن الأنواع والأنماط الأدبية[1].

في التعريف اللغوي لكلمة إبداع نجد أن الابداع هو الاختراع الذي لم يأت على مثال. كيف إذن تصور القدماء احتمال وجود هذا النوع من الإبداع في ضوء مقاييسهم ومعاييرهم التوجيهية الملزمة التي وقفنا عند بعضها ؟ سيحل القدماء هذا الإشكال بالتركيز على " الاختراعات " الجزئية التي لا تمس النظام الكلي للقصيدة وللغة الشعرية المعهودة.

بيد أن هذا الحل الذي استخلصناه ليس كافياً لتدقيق العلاقة بين

المثال والمنجز في التراث النقدي، ولذلك نقترح للمثال صورتين أو إطارين يضافان إلى ما ذكرناه.

ـ المثال بالمعنى الضيق وهو نص سابق بعينه يقارن به نص لاحق بعينه.

ـ المثال بالمعنى الواسع وهو مجموع الأنساق والبنيات المنتجة للأدب في لحظة ماضية أو معاصرة للمنجز المقصود.

في الحالة الأولى ناقش التراث النقدي بصفة خاصة موضوع " السرقات الأدبية ". أما في الحالة الثانية فتمحورت المناقشة حول قضايا أشمل وذات أبعاد زمنية في مقدمتها مسألة الإبداعية بين القدماء والمحدثين.

ويمكن عدُّ العسكري من أوائل من انتبهوا إلى هذا التجاذب الذي يقع في تاريخ الأدب بسبب انشطاره إلى جديد ناشىء وقديم راسخ. فالعسكري يقسم الإبداعية في المعنى إلى ضربين : " ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة يعمل عليها. وهذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة. والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط "[٢].

إن تقسيم إبداعية الأدب تفرع عند العسكري من " المعاني ". ومصطلح " معنى " في كتابه غير محصور في المحتويات والدلالات، فهذا المصطلح يرد في كتابه حاملاً لمفاهيم يتقاطع فيها البلاغي بالنحوي بالمنطقي والصدق الواقعي، يضاف إلى هذا تنبيه العسكري إلى أنه لا كمال في صناعة المعنى دون صناعة اللفظ بتصحيحه ومعرفة وجوه استعماله.

والعسكري وإن أقر بالمبدأ العام المفصح عن قابلية الأدب لمنازل التقليد والتجديد معاً، فإنه أرجع التجديد للظروف الطارئة بدل إرجاعه لتجذر القيم التحديثية التي لا ترى في النوازل سوى جزئيات لسيرورة تاريخية.

أما تصور الإبداع متحققاً دون حاجة للرسوم والأمثلة السابقة، فتصور فيه خلاف بين القدماء بدليل ما قاله ابن رشيق : " والمعاني أبداً تتردد وتتولد. والكلام يفتح بعضه بعضاً "[٣].

يقف العسكري في الظاهر موقف الواصف للظاهرة المتخذ تجاهها صفة الحياد. لكنه في العمق ضد الإبداع الجذري المخالف للرسوم والأمثلة مخالفة تامة. فهل ربطه بين الضرب المبتدع وبين يتم الإمامة (من غير أن يكون له إمام) ربط عفوي غير مقصود !؟

نرى أن عدم ربطه بين الإمامة وبين الضرب الثاني يفسره كون هذا الضرب خاضعاً ضمنياً لها مادام متبعه يحتذيه على مثال ورسم، أما الضرب الأول فذكرت لفظة " إمام " فيه للتنبيه إلى أن عدم الائتمام فيه بإمام يعد نوعاً من المخالفة والعصيان ما لم يقيد ويحصر. وسيفصح العسكري عن هذا الموقف بعد قولته السالفة حيث ينبه " المبتدعين " إلى ضرورة مراعاة المثال والانضباط إلى شرعية " الحسن " السائد المشترك. يقول : " وينبغي أن يطلب الإصابة في جميع ذلك (يقصد الضربين) ويتوخى فيه الصورة المقبولة (أي المكرسة من طرف التلقي الجمعي السائد) ولا يتكل فيما ابتكره على فضيلة ابتكاره إياه، ولا يغره ابتداعه له، فيساهل نفسه في تهجين صورته، فيذهب حسنه، ويطمس نوره، ويكون فيه أقرب إلى الذم منه إلى الحمد "[٤].

إن توجيه وضبط المنجز الإبداعي وإخضاعه للعرف الأدبي السائد، تكرسه منظومة من المفاهيم والمصطلحات. ويواجهنا منها عند أبي هلال : الاستقامة، الحسن، القبح، الكذب، المحال، الفساد، الغلط، الخطأ، الصواب... وتطول عنده الصيغ البلاغية والنحوية في إفادتها القرب أو البعد عن منطق الواقع وترتيبه وماديته. وقد قدم لذلك شواهد تتصل إما بتلك القيم منفردة أو تتصل بها مركبة مع بعضها كالمستقيم الحسن والمستقيم القبيح والمحال الفاسد والكذب المحال.

وأن يختار العسكري بعض شواهد الرداءة الشعرية من الشعر الذي تقدمه، يفيد أن نموذج المثال ليس محصوراً عنده في الشعر الجاهلي بالضرورة. فليس المثال إذن هو كل ما سبق، إنه ما تمت بنيته في لحظة ما وبواسطة تلق معين لكي تمنح له شرعية السلطة الرمزية والسيادة على غيره، فما وافق المثال تمت تزكيته وما خالفه عُدَّ خطأ واعوجاجاً واستحق التصويب والإخضاع أو الإقصاء. يقول العسكري : " وللخطأ صور مختلفة نبهت على أشياء منها... وبينت وجوهها، وشرحت أبوابها لتقف عليها فَتَجْتَنِبَهَا، كما عرفتك مواقع الصواب فَتَعْتَمِدَهَا، وليكون فيما أوردت دلالة على أمثال ما تركت، ومن لا يعرف الخطأ كان جديراً بالوقوع فيه "(٥).

بيد أن هذه اللغة الفقهية المشكلة لاستراتيجية الخطاب "السلطوي" للعسكري، تبقى أكثر مرونة من خطابات نقاد آخرين ضمنهم من أتى بعده، ولا أدل على قصدنا من رأي العلوي صاحب " نضرة الاغريض " الذي خاطب الأدباء الخارقين للمثال كما لو كانوا منشقين سياسيين أو زنادقة وأهل فتنة(٦).

وليس موقف حازم القرطاجني أقل محافظة من موقف المظفر العلوي، فحازم وهو يحاكم شعر عصره، ينعت شعراءه بشتى النعوت السلبية مرجعاً ما اعتبره تحولاً سلبياً إلى مسألة " الطبع " وإبداعية الشعر. فيذهب إلى كون " الطباع قد تداخلها من الاختلال والفساد أضعاف ما تداخل الألسنة من اللحن، فهي تستجيد الغث، وتستغث الجيد من الكلام ما لم تقمع بردها إلى اعتبار الكلام بالقوانين البلاغية. فيعلم بذلك ما يحسن وما لا يحسن "[٧].

ولفظة " الطبع " ليست بالضرورة هي ما يقابل الغريزة والميول الفطرية، إنها ممثلة للتلقي بوصفه أعرافاً وعادات وآفاقاً. سواء انتسب هذا التلقي للشعراء في تلقيهم تجاربهم وتجارب غيرهم أو انتسب لتلقي مخاطبيهم (بفتح الطاء). أما الناقد وهو متلق بطبعه فيقوم عند حازم بدورين : دور الطبيب المعالج المقدم لوصفات، ودور المراقب الذي يمكن أن يكون جمركياً يراقب الحدود التي يعبرها الشعراء أو شرطي مرور يراقب الطرق التي عليهم أن يسلكوها حتى لا يتعرضوا للقمع بردهم إلى القوانين التي ارتكبوا في حقها مخالفات وجنحاً[٨].

لقد وصف حازم هؤلاء الشعراء بكون بصيرتهم قد عميت. فهل كانت بصيرة حازم متفتحة وهو ينظر إلى التحولات الأدبية في عصره بعين تقليدية مغتربة !؟ أم نكف عن محاكمة حازم معتبرين موقفه جزءً من السيرورة التاريخية لجدل السائد والمسود في تجاذب الإبداع وتلقياته المتباينة ؟

لم يكن النقاد عموماً بمنأى عن هذا الجدل رغم ادعائهم الحياد والموضوعية. فباسم الصواب سعوا لتبرير اختياراتهم وكأن الصواب جوهر مطلق لا أثر للزمن في تغيير محتوياته وقضاياه.

فبتنظيرهم وتأليفهم وتوجيههم انخرطوا أولاً في ذلك الجدل وفي إدارته، وبأدائهم دور الوسيط بين المتلقين قاموا ثانياً بالترويج لخطابات بعينها ضداً على أخرى. وقد استغلوا لأجل بلوغ هذه الغاية كامل عتادهم الفكري متعدد المرجعيات، من دينية وفلسفية وفقهية وأخلاقية وأدبية... كما استفادوا من سلطة وضعيهم الرمزي والمادي في التراتبية الاجتماعية لمجتمعاتهم، ألم يكن منهم الفقهاء والقضاة والأمراء والوزراؤ وذوو الامتيازات المقربون من السلطات السياسية التي كانت قائمة ؟

كان هذا الوضع يتيح لهم الانتقام من خصومهم بإيعاز من الحكام أو بإثارة الحكام والرأي العام ضدهم متحولين في هذه الحالة إلى إرهابيي فكر بدل دعاة حرية وتنوير وتسامح.

غير أن وضعهم المؤسساتي هذا لم يكن دائماً في صالحهم وخاصة حين كانت السلطة الجديدة تقوم بتغيير مذهبها وتوجهها حيث تنقلب الامتيازات السابقة إلى نقم. وبسبب ذلك عذب وسجن ونفي النقاد والشعراء. وفي مقابل ذلك تحولت نقم سابقة عند بعضهم إلى نعم تبعاً أيضاً للاختيارات الجديدة.

د - أدبية المعيار.

لقد أدى ترسخ النماذج العليا للشعر العربي في المفاهيم النقدية، إلى تحول المثال إلى معيار. فالمثال في هذا المستوى ليس مجرد طرف يشبه به، بل آلية للتوليد ومؤسسة رسمية لا يأخذ فيها النص الجديد صفة الشرعية إلا بالوراثة.

إن المعيار هو بمثابة نظام حكم لا يقر الإرادة الفردية بالانتخاب بل بالبيعة، أما النقاد المجندون للدفاع عن المعيار، فيتجاهلون أو يجهلون أن المعايير من صنع المتلقين وأنها حتى لو أعطيناها صفة القوانين، فلتكن قوانين وضعية بشرية بدل قوانين طبيعية تتعالى عن الخبرات الجمالية في بعدها التاريخي، أي في وجودها ضمن لحظة من لحظات التحول الزمني الذي أدى إلى تغير تلك الخبرات الجمالية المشتركة والفردية معاً.

قد لا ننتبه نحن الآن إلى أننا ونحن نوظف مصطلح " معيار "، لا نبتعد عن المدار الذي ذكرنا أن القدماء استمدوا منه مرجعية " النقد ". ذلك لأن للعيار والمعيار مرجعية مماثلة، هي التجارية والمالية. ففي اللغة : العيار والمعيار من المكاييل هو ما عير. وعايرت : سويت، وعيرت الدنانير وزنتها[9].

وتأسيساً على ذلك يفيد مصطلحا عيار ومعيار وزن النص أو بعضه وإعطاء الموزون القيمة التي يحددها له وجوده بالنسبة للمعيار. لكن المعيار بحكم تشكيله لنظام معرفي وثقافي في منظومات الإنتاج والترويج والتلقي، أنتج خطاباً طال مفهوم أدبية الأدب. ففي الجهاز المفاهيمي للنقد المعياري، تتصف النصوص بالأدبية حسب درجة خضوعها للمعيار. إنه تصور ننعته بالتصور الحِرَفي، أي ذلك الذي يماثل الأدب بأي منتوج حِرَفي من مواد الصناعة التقليدية مثلاً. حيث يكتسب المنتوج جودته وأصالته وقيمته بمحافظته على تركته وماضيه ومعياره. ولقد كان من بين روافد النقد القديم رافد ينتسب للصناعات التقليدية أو العصرية آنذاك[10].

وبما أن خطاب القدماء أنتج لنا في معياريته " قوانين " فسروا بها نشوء الأدبية وتمظهرها ودرسوا بواسطتها ما رأوه مبادىء كلية، فإننا نقترح أن نتحدث في هذا السياق عن " شعرية " بالمفهوم الواسع خاصة بالمعيار وهادفة عندهم لتحقيق أدبية الأدب. وبما أن هذه الأدبية لم يكن لها عندهم وجود خارج سلطة المعيار، فإننا سننعتها بالأدبية المعيارية باحثين لها عن موضوعات ومجالات اشتغال.

إننا نرى على سبيل المثال أن علمي العروض والقافية يشخصان ضمن أصفى المباحث القديمة التي يمكن تأطيرها ضمن هذه الشعرية. فالقدماء خصوا هذين الموضوعين بكتب بكاملها. ناهيك عن الأبواب التي خصوها بها في كتب نقدية شاملة.

يقول نشوان بن سعيد الحميري (ت ٥٧٣) في كتابه " القوافي ": " ينبغي للناظر في علم القوافي أن يعرف المقيد منها والمطلق، ثم المردف منها والمؤسس، والوصل والخروج، وأن يعرف الحروف والحركات والعلل التي تتعلق بذلك، وما يختص به المطلق دون المقيد، وما يشتركان فيه، فالذي يختص من الحروف بالوصل والخروج، ومن الحركات بالمجرى والنفاذ ويشتركان في سائر الحروف والحركات "(١١).

هذا النص ليس مشحوناً فقط بالمصطلحات، بل هو مشحون كذلك بالالزامات والتوجيه المعياري. إن القافية لن تكون قافية عنده إلا إذا وجدت لها مكاناً ضمن المصطلحات المذكورة، والشاعر لن يكون شاعراً إلاّ إذا أخذ بما يملى عليه. بل إن العالم نفسه لن يكون عالماً في القافية إلاّ إذا راعى ما تم الاتفاق عليه. أما عبارات مثل : " لا يجوز أن " و " لا يكون إلا " و " لا يأتي إلا " و " يلزمه كذا " و " هو عيب "، فإنها كثيرة، وتؤكد أن هذا المبحث من أكثر مباحث العلوم القديمة معيارية.

ومع كل ذلك فنرى أننا أمام علم يقصد الكشف عن خاصية إيقاعية تحقق أدبية نص ما. إن انضباط النص المختار لـ " علم القافية " يعني أن هذا النص حقق أدبيته من زاويتها المقصودة.

ثم إن عالم القافية أو العروض توصل إلى صياغة قواعده انطلاقاً من معاينة " طبقة من النصوص ". ولذلك فقواعده قواعد داخلية ملتحمة باللغة النصية ومكرسة من طرف الكتاب ومزكاة من طرف المتلقين. إن النص الذي يخرق هذه القواعد هو إذن نص ناقص الأدبية أو عَارٍ منها. وهذا الموقف يختلف اختلافاً جذرياً عن موقفنا المعاصر من الأدبية. لكن قراءتنا الخاصة للنقد القديم تجعلنا نستنتج أن المعيارية صفة أساسية في تشكيل مفهوم الأدبية في ذلك النقد.

وترتيباً على هذا نرى أن علمي العروض والقافية يستجيبان للشعرية المعاصرة في جانب واحد هو كونهما يبحثان في اللغة العابرة للنصوص هادفين إلى الكشف عن الصيغ التي اتخذتها تلك اللغة، بغض النظر عن المعيارية والتجزيئية والفصل بين مستويات النص أو النصوص. ونرى أيضاً أنهما محددان للموقف القديم من الأدبية من الزاوية الخاصة التي تتصل بموضوعهما.

وحين يقوم المرزوقي بوضع أبوابه السبعة مكوناً منها عمود الشعر، فلكي ينبه الناس إلى أدبية معينة يريد منهم تَرسُّمَها والابقاء عليها. فقد أحس باختلاف الناس في تلقي الشعر، وعاين كيف أن كثرة التلقيات سيكون لها تأثير على إنتاج اللغة الشعرية. فوجد طبعاً أن عليه تعميم فهمه للادبية مكرساً هذا التعميم بشرعية نسبته إلى الآخرين.

يقول المرزوقي : " فهذه الخصال عمود الشعر عند العرب، فمن

لزمها بحقها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلق المعظم، والمحسن المقدم. ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به ومتبع نهجه حتى الآن "[١٢].

بهذا يكون البحث عن أبواب أخرى غير تلك التي فتحها المرزوقي، بحثاً مفضياً لما هو خارج الأدبية. إن الأدبية حين تجعل لها معياراً، تحكم على نفسها بأنها الوحيدة ولا ثاني لها. وهي بذلك تخطىء، لكونها تتعمد تجاهل النظر المكون لأدبيات أخرى. إنها تخطىء ليس فقط من وجهة النظر القديمة، ذلك الاختلاف في التلقيات على حد ما ذكرناه في الفقرات السابقة.

الأدبية المعيارية قلما تنجح في الإقناع لأنها لا يمكن أن تنفي التعدد. المرزوقي حين أراد مثلاً أن يحدد معايير أبوابه السبعة المكونة لعموده الشعري، لم يجد إلا معايير عامة وربما خاصة بكل متلق. ونذكر من هذه المعايير : العقل الصحيح والفهم الثاقب والطبع والرواية والاستعمال والذكاء وحسن التمييز والفطنة وحسن التقدير ودوام الممارسة. وعلى هذه المعايير تعرض أبوابه السبعة التي هي : شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية.

هذه الأبواب تعرض على المعايير المذكورة، فإذا وافقتها، فإن النص الذي يحملها يجاز ويختم بخاتم الأدبية. أما إذا خالفتها، فبقدر عدد الأبواب المخالفة ودرجات المخالفة، يرتب النص في الأدبية.

أما الإشكال الحقيقي فليس في الأبواب المحددة، ولا حتى في المعايير المرصودة لها، ولكن في كون هذه المعايير هي نفسها في حاجة لمعايير. عيار المعنى مثلاً عند المرزوقي هو " أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء، مستأنساً بقرائنه، خرج وافياً، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته "[١٣]. لكن ما هو عيار هذا العقل الصحيح وهذا الفهم الثاقب، وما هو عيار الصحة والفهم ؟ ثم ما هو عيار الطبع والفطنة والذكاء... إلخ .؟ أليست المعايير تختلف وكل منها له أفق انتظاره وأدبيته ؟

الأدبية المعيارية لا تعترف بغيرها إلاّ إذا وضعت ذاتها في المركز. لهذا يجعل المرزوقي غيره من النقاد مجرد مقتفين لما حدده من " خصال " إما غلواً أو اقتصاداً. وفي " خصاله " تلك اختزل من جعل حسن الشعر في صدقه ومن جعل حسنه في كذبه ومن اتبع الطبع ومن اتبع الصنعة.

إن مباحث مثل عمود الشعر وبناء قصيدة المديح وبناء الرسالة الأدبية وبناء الأغراض بعامة وهيئة الخطيب ومباحث علوم البلاغة، كل ذلك يدخل ضمن البحث في مدار الأدبية القديمة وما يشملها من شعرية خاصة بها[١٤].

بل إن بعض الخصومات والجدالات حول القديم والمحدث، وحول اللفظ والمعنى، والسرقات الأدبية وعلاقة الشعر بالنحو وبالضرائر الشعرية، وعلاقة الشعر بالنثر، هي مما يبين التجاذب الذي حدده القدماء بين عناصر رأوا أنها مكونة للأدبية.

يقول القاضي الجرجاني : " ودونك هذه الدواوين الجاهلية

والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه ؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدوا (اي كان لهم حظاً بالتقدم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم »(١٥).

الجرجاني يحدد في هذا النص عياراً آخر لا صلة له باللغة الأدبية ولكنه في الوقت نفسه هو الفارز لأدبية الشعر. إنه عيار القدم. فتبعاً لهذا يمكن للنص أن يدخل في الأدبية بمجرد امتلاكه صفة الأقدمية. إن الأقدمية تصبح في حد ذاتها مشكلة للأدبية المعيارية. وضع هذا النوع من الأدبية يجعلنا نستنتج أن الأدبية المعيارية لا تستطيع إزاحة غيرها. إذ كما أن هناك أدبية عيارها هو القدم سنجد أدبية أخرى عيارها هو الحداثة. وفي مقابل الأدبيتين نجد أدبية ثالثة لا تتبنى العيارين معاً ولكن تتبنى الواقعة النصية لغة أدبية. إنها أدبية القاضي الجرجاني الذي يرى أن أدبية القدم تعمي وتستر شأنها شأن أدبية الحداثة (أي جدة الزمن). المعول إذن عند الجرجاني هو على النظر في لغة النص ذاتها من حيث لفظها ونظمها وترتيبها وتقسيمها ومعناها وإعرابها. فهذه العناصر هي المعايير الوحيدة لتحديد أدبية نص من النصوص في نظره.

وبهذا نكون أمام تزامن ثلاثة مفاهيم للأدبية : أدبية القدم وأدبية الحداثة وأدبية النص كنص. ثم سيرا في نفس السياق يمكن أن نتحدث عن أدبية أخلاقية وأدبية دينية وأدبية طبع وأدبية صنعة وأدبية العامة وأدبية الخاصة... إلخ.

وبقدر تعدد هذه الأدبيات تزداد الصعوبة التي نواجهها في بناء

العلم القادر على تبنيها. هل هو النقد الأدبي أم الشعرية أم نظرية للخطاب...؟ أي علم سنبنيه للقدماء لنؤثث داخله كل هذه التضاريس المتعرجة للأدبيات ؟ إن الإجابة ليست سهلة. ولكن بقدر التعميم الذي تخضع له هذه العلوم، نجد متسعاً لما نطرحه من قضايا.

إن من أكثر المباحث خطورة وأهمية، مبحث إعجاز القرآن الكريم. ذلك لأن القدماء وهم يقاربون الإعجاز من منطلقات شتى، إنما كان هدفهم اكتشاف أدبية القرآن والبرهنة على تفوقها. وهذه الأدبية ليست أدبية معيارية لسببين : أولهما أنها مستمدة من نص واحد. وثانيهما أنها ليست موضوعة للتوجيه والاحتذاء. إنها أدبية تكتشف في ذاتها ولأجل ذاتها. وهي باختصار أدبية المقدس.

ولا شك أن هذا الموضوع لم يستنفد. لأن النص القرآني مازال يطرح علينا أدبية خارقة ومستمرة. مما يدفعنا لضرورة معالجتها وفق مبادىء جديدة نستفيد فيها من معطيات الشعريات المعاصرة. وسيكون ذلك مفيداً في اكتشاف عناصر واشتغالات لم يكتشفها القدماء. وسيتأكد بالتالي ما في هذا النص من غنى ومن إعجاز.

ونخلص مما عرضنا له، أن الشعرية العربية القديمة وإن سعت لاكتشاف الأدبية من داخل النص ومن خارجه، فقد ظلت في عمومها ذات منزع معياري تقعيدي أنتج بدوره أدبية معيارية. وهذه نتيجة ترتبط بهدف تلك الشعرية نفسها. فهدفها لم يكن هو اكتشاف الأدبية في ذاتها، بل اكتشاف قوانينها لجعلها إما خارقة ومعجزة أو لجعلها مطلقة وملزمة للكتاب إن هم أرادوا تحقيق الأدبية والشرعية لنتاجاتهم.

وهذه الصفة لم تطبع النظر الشعري القديم وحده، بل نجدها في

علم اللغة كذلك بنحوه وصرفه. وفي علمي العروض والقافية، وفي الفقه، وفي آداب الكاتب، وفي آداب السلطان... إلخ. مما يضع بوناً شاسعاً بين الشعرية القديمة وبين الشعرية الحديثة، تميل الأولى للتقعيد والإلزام، وتميل الثانية للاكتشاف والوصف.

إنهما وضعان لانعدم فيهما التداخل، فإذا كانت الشعريات المعاصرة تبحث عن قوانين كلية للأدبية، فمعناه أنها تبحث عن معايير تحقق تلك القوانين، وإذا أخذنا من تلك الشعريات ما يتصل بالشعر وبصفة خاصة ما يدخل ضمن قوانين وصيغ الانحراف L'ecart، فبوسعنا أن نعد هذا المنحى معياراً لا يرى الشعر شعراً إلا بالخضوع له. قد تكون الفوارق بين القديم والمحدث من هذه المعايير، في ميل المعايير الحديثة نحو الصفة الكلية مقابل المعايير القديمة التي ظلت موزعة على المناحي الجزئية، معايير تخص اللفظ في ذاته وأخرى تخص تركيب اللفظ (النظم)، ومعايير للصورة الشعرية (التشبيه والاستعارة مثلاً) ومعايير للمعاني والأوزان والقوافي والأغراض والموضوعات... إلخ. بيد أنها معايير تؤول في جزئياتها إلى منابع كبرى هي التي وجهت مفهوم القدماء للشعر وماهيته ووظائفه وأدواته. وهي معايير يمكن تأطيرها ضمن محاور كالتي تناولناها في هذه الدراسة، أو كتلك التي تخص على سبيل المثال بنية ونظام النوع والنمط الأدبيين وضمنهما الشعر، حيث يتبدى مفهوم القدماء له باعتباره نمطاً للقول الأدبي له طرائقه التعبيرية ومعاييره المفصحة عن تقسيماته النوعية الداخلية وتخومه التي يتماس ويتقاطع فيها مع القول النثري. إنه وضع لإنتاج الأدب تتفاوت معاييره وتختلف بين القدماء والمحدثين من العرب وغير العرب[١٦].

إن أدبية المعيار لم تكن وليدة فترة قديمة بعينها غير أن الفترة الممتدة من القرن الثاني إلى الرابع قد تكون مثلت ذروة العطاء المعياري (أي العطاء الذي هيمن فيه جدل المعايير)، وذلك لسبب موضوعي يتمثل في كون هذه الفترة احتوت تحولات نوعية سريعة ليس في المجال الأدبي وحده بل أيضاً في المجال الفكري والثقافي والسياسي والاجتماعي عامة. فما هي العوامل التي أنتجت أدبية المعيار تلك، ولماذا نحا النقد القديم هذا المنحى المعياري ؟ ليست الإجابة عن هذا السؤال سهلة، إنها معقدة تعقد ذلك النقد بفعل طول فضائه الزمني الممتد قروناً عديدة وبفعل اختلاف مرجعياته ومصادره. وتأسيساً على ذلك فإن إجابتنا المقترحة تاتي في شكل ملاحظات هي :

١ ـ عدم انفصال النقد عن البنية الثقافية العامة التي هيمنت على الفكر العربي، أي بنية الثقافة الاسلامية. وهي بنية بالرغم من المتغيرات التي طالت بعض مكوناتها تبعاً للتطور التاريخي والفكري، إلا أن أهدافها الكبرى ظلت ثابتة (على الأقل مهيمنة) وفي مقدمة تلك الأهداف، الحفاظ على الهوية الاسلامية بصيانة القرآن الكريم من نشوء اتجاهات قد تبتعد عن الأفق الذي رسمه لوجود الكائن في عاجلته وآجلته.

٢ ـ بقاء النقد الأدبي متقاطعاً مع العلوم القديمة (علوم اللغة والدين والفلسفة) تقاطعاً في المقاصد والأهداف والأدوات أيضاً. فالعلوم الفلسفية التي قد نُراهن على عدم معياريتها بحكم موضوعاتها، لم تخرج بدورها عن ذلك النسق. ولم تأت الفلسفة الإسلامية أولاً قبل كل شيء، إلا في جدل المعارف التي راجت في ذلك العهد. والفلاسفة المسلمون في ما ألفوه وترجموه، سعوا لخدمة الثقافة الإسلامية وتوجيهها نحو

اختيارات فكرية جديدة. أي أنهم جادلوا المعايير السائدة مقترحين معايير جديدة منها معايير جمالية تنصرف للقول الأدبي، كالتخييل والصدق والكذب والحسن والقبح... إلخ.

٣ ـ إن ما يدخل في النقد الأدبي يرجع في جملة منه إلى مجال اشتغال تلك العلوم، كالنقد الذي نستقصيه في كتب التفسير أو في كتب علم الكلام أو في كتب الفلسفة أو في كتب النحو. ومن البديهي أن يطول هذا النقد ما يطول تلك العلوم من منازع معيارية تقعيدية إلزامية وأن تكون الأدبية التي يختارها أدبية معيارية.

٤ ـ إن التوأمة التي ظلت مستمرة وقائمة بين النقد والبلاغة، تجعل من المتعذر الفصل بين الطرفين إلا إجرائياً أو اختزالياً. ولما كانت البلاغة القديمة علماً معيارياً فإن شقيقها النقد الأدبي شاركها في تلك الصفة.

٥ ـ لقد جاء نقاد الأدب القدماء للنقد الأدبي من أبواب علوم أخرى فالجاحظ من علم الكلام وقدامة وابن وهب من المنطق وحازم من الفلسفة وابن حزم من الفقه وابن الأثير من الكتابة والبلاغة... إلخ. ويأخذ التساؤل في هذا الموضوع صيغة أخرى : هل كان هؤلاء نقاداً بامتياز ؟ أي نقاداً مارسوا النقد من داخل دائرة النقد الأدبي وليس لكون النقد عملاً ملحقاً بعلومهم واهتماماتهم الأصلية اقتضاه منزع تجريبي وتطبيقي.

وتولد هذه الملاحظة سؤالاً هو : هل ما نعتبره نقداً أدبياً قديماً هو نقد أدبي صرف ؟ أم أن أي حديث لنا في هذا الباب يجب عده حديثاً افتراضياً وإجرائياً ؟ بمعنى أنه لا حديث عن نقد أدبي قديم دون تشطيره

إلى تيارات نقدية مهما امتدت وتعرجت فإن منبعها يظل راسخاً في علوم أخرى خارج النقد الأدبي.

٦ ـ لم يكن الناقد القديم يرى النقد غاية في ذاته، ولم يحصر دوره في ممارسة النقد من أجل النقد. فقد عين لنفسه دوراً أشمل، نقصد دور المصلح والمربي والمعلم. إنه " شيخ " عاجلاً أم آجلاً. فهو تربية شيوخ وعليه أن يصبح واحداً من الشيوخ، إن لم نقل شيخاً جديداً للنقاد. ومن مهام الشيخ التوجيه والنصح والتقويم. فهو منبع الحكمة ومصدر الحكم. وهو العارف الواصل الذي خبر نوائب الزمان وخفايا البيان.

إن دور الناقد الشيخ يتداخل ويتشابك مع دوره العام المنحل في مهام أدوار ومسؤوليات اجتماعية وتربوية. أما حين يكون هذا الناقد فقيهاً كابن حزم، فالفروق بين الأدب باعتباره أدباً والأدب باعتباره تربية خلقية ودينية تصبح منعدمة. إن الناقد الشيخ الفقيه في هذه الحالة هو حامل الوصية والساهر على تطبيقها وحارس تركة المحجور عليهم.

٧ ـ إن المعيارية صفة تولدت مع النقد العربي منذ فجره. ولنا في بيت شعري لعنترة مثال بين. وبالرغم من أن الشعر ليس مثالاً جيداً للنقد، فإنه حين يتضمن نظرات نقدية يصبح دالاً في بابه، كاشفاً عن وعي نقدي صادر عن ممارس يتكلم من داخل فضاء التجربة الأدبية. وهذه هي الحالة التي نروم الاستعانة بها.

إن عنترة حين يتساءل : " هل غادر الشعراء من متردم " لا يطرح سؤال الإبداع فحسب، بل يثير كذلك سؤال الإبداع المؤطر بالمعيار. إنه تساؤل عن الإبداع المحتمل بعد أن ضيق فضاءه وأفقه معيار الوقوف على الطلل.

وبيت عنترة المذكور يعد من أقدم ما احتفظت به ذاكرة الرواية العربية من آراء ونظرات تعي جدل الشعراء مع المثال والمعيار. وهو الجدل الذي سيعبرعنه كثير من النقاد والشعراء في شعرهم ومحاوراتهم ومناظراتهم في القرنين الثاني والثالث خاصة. وذلك بعد احتدام صراعهم مع اللغويين والعروضيين والنحاة[١٧]. أي ضمن ما أطرناه بتقابل المثال بالمنجز من جهة وبأدبية المعيار من جهة أخرى.

ولم يكن رأي عنترة رأيا استثنائياً في مدار النظر النقدي الجاهلي، بل إن ما وصلنا من ذلك النقد يشتغل بدوره ضمن مصهر المعيار الخالق لأدبيته. ولأجل التمثيل لرأينا هذا نقدم مثالاً آخر يتعلق بما روي عن حكم أم جندب بين امرؤ القيس وعلقمة الفحل. وهو الحكم الذي طعن فيه امرؤ القيس ناعتاً زوجته بكونها فضلت علقمة الفحل لعشقها له. لكن أم جندب كان لها رأي تعبر عنه حيثيات حكمها. فقد بررت تفضيلها لعلقمة بقولها وهي تخاطب امرأ القيس أنت : " قلت :

فللسوط ألهوب وللساق درّة   وللزجر منه وقْعُ أخْرجَ مُهْذِب

فجهدت فرسك بسوطك ومَرَيْتَه بساقك. وقال علقمة :

فأدركهن ثانيا من عنانه   يمُرُّ كمَرّ الرائح المُتحلِّب

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، ولم يضربه بسوط ولا مراه بساق، ولا زجره "[١٨].

إن الخبر الوارد عن أم جندب يطرح العديد من القضايا المتجذرة في التراث النقدي والتي لم تتبلور إلا بعد ذلك بقرون :

١ - تجذر صفة الناقد القاضي.

٢ ـ تجذر صفة الناقد الموازن.

٣ ـ تجذر حكم المفاضلة.

٤ ـ تجذر النظر المعلل المبرهن عليه.

٥ ـ تجذر حكم الجودة والرداءة.

٦ ـ تجذر اقتناع الشاعر بكون المتلقي هو من يقر إبداعية الشعر.

٧ ـ تجذر الوعي بتلاحم شكل التعبير مع مادته.

٨ ـ تجذر اللغة الاصطلاحية.

٩ ـ تجذر البحث عن معايير موضوعية لإقامة المفاضلة.

١٠ ـ تجذر دور المرأة في الحركة الأدبية. وهو الدور الذي سيخفت في القرون الموالية.

١١ ـ تجذر أدبية المعيار التي هي موطن شاهدنا في هذا المقام.

تأسيساً على ما سبق، نعتبر حكم أم جندب تمثلاً لأدبيـة معياريـة لا ترى الشعر شعراً جيداً إلاّ إذا خرج من بوتقة المعيار. ذلك أن الفرس لكي يصبح فرساً " شعرياً "، يجب عليه أن يحمل مواصفات معينة يستدل بواسطتها على كونه كذلك، ليس أقلها أن يكون الفرس مثالاً. فالمثالية هي معيار الفرس الشعري. وليكون كذلك عليه أيضاً أن يتسم بمعايير جزئية هي المشكلة للمثال، منها السرعة والقوة وطاعة الفارس وتجاوبه معه دون حاجة لضرب أو زجر.

إن النص المَروي عن أم جنب يقودنا إلى استنتاج آخر نضيفه

إلى الاستنتاجات الأحد عشر المسجلة أعلاه، ويتعلق هذا الاستنتاج بالعلاقة بين النص والمرجع، وذلك أن رأي أم جندب راي منفلت من دائرة النظر الذي هيمن على النقد العربي. وهو نظر ترتد إحدى أهم معاييره إلى مطابقة القول الأدبي بالمرجع الواقعي، فبناء على ذلك شيدوا أحد أركان نقدهم للرداءة، ذاهبين إلى وصف الشعر بالاستحالة والكذب في حالة خرقه للمعارف المستمدة من الحقائق التاريخية والمادية، كالاستهانة بالمسافات الجغرافية ونعوت الكائنات وطبائعها[١٩].

أما أم جندب فلم تحكم لفائدة علقمة لأنها رأت فرسه أو رأته يركب ذلك الفرس معاينة حالته في الركوب والعدو. لقد أقامت حكمها على معيار نصي شعري. أي أن مرجعية الحكم لم يعتد فيها بالفرس باعتباره كائناً مادياً مشخصاً وبواقعة الركوب والعدو باعتبارها حدثاً واقعياً. وإنما اعتد فيها بالحدث الشعري والمرجعية الشعرية. إنها أدبية معيارية لا تشتغل إلا في دائرة الأعراف والتقاليد الأدبية.

٨ ـ إن معيارية الأدب لا ترتد إلى النظر النقدي البشري وحده، فلها كذلك أصول في النظر الديني. وهو نظر معياري بطبيعته. ولأجل ذلك نقدم مثالاً نظنه يغني عن غيره في هذا السياق، نقد قوله تعالى في سورة الشعراء (الآيات ٢٢٤ إلى ٢٢٦) : " والشعراء يتبعهم الغاوون. ألم تر أنهم في كل واد يهيمون. وأنهم يقولون مالا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً... ".

تضع هذه الآيات معياراً جديداً مقارنة مع المعايير الجاهلية. إنه المعيار الديني الأخلاقي الذي سيخلق له بعد ذلك فضاء رحباً في التراث النقدي العربي.

لا تسحب هذه الآيات الصفة الشعرية من الشعر لمجرد مخالفته للمعيار الذي تطرحه. بدليل أنها أقرت للشعراء الهائمين بصفة الشعر حتى رغم كونهم مخالفين للمعيار الجديد. بيد أن هذه الآيات تختلف عن حكم أم جندب في صفة أساسية. وهي كون الآية المذكورة تحمل المعيار على المرجع الواقعي فلا تبيح للشعراء بأن يديروا الشعر على موضوعات مستقلة عن المعيش وعن الحقيقة الواقعية.

إن المعيار في هذه الآية هو معيار لتصنيف الشعراء وليس لتصنيف القول الأدبي إلى شعر ولا شعر. وهي بذلك تجعلنا أمام صنفين من الشعراء : صنف لا يقتدي بمعايير أخلاقية ودينية بعينها. وهو صنف الشعراء الذين يستقرون عند مذهب واحد ولا يعتبرون الشعر انعكاساً للسلوك الممارس والتزاماً به. وصنف مخالف لا يسير إلا في واد واحد أو مذهب واحد ويقول ما يفعل ولا يعترف بالحقيقة الفنية إلا إذا كانت حقيقة واقعية منبعها الصدق والعمل الصالح التابع من الاقتناع والإيمان بالرسالة الجديدة، رسالة الدين.

إن هذه الآية في تفريقها بين صنفين من الشعراء، تنبني على مفهوم مكاني له أولاً مرجعية مكانية (يتبع، واد، يهيم)، وله ثانياً بنية مكانية تنشطر إلى دائرتين : دائرة الهائمين ودائرة المستقرين. أما الخروج من دائرة إلى دائرة فيمثل خروجاً من معيار إلى معيار. وليس بين الدائرتين جسر وسط. تمثل الدائرتان مكانين متباينين : مكان الشرعية ومكان اللاشرعية.

إنها البنية التي ستهيمن على جدل السائد والمسود كما بينت هذه الدراسة. فالمكان الشرعي هو المكان الذي يجب أن يسود ويرسخ،

أما المكان غير الشرعي فهو ما يجب أن يزحزح لأجل أن يحتوى أو يقصى. في المكان الشرعي الاستقامة والجودة والاستقرار، وفي المكان اللاشرعي الاعوجاج والرداءة والحيرة (الهَيْمْ). والعبور من مكان لمكان هو الذي يبين إن كان الشاعر أو الأديب صحيح الطبع سليم اللسان بصيراً بجوهر الأمور عارفاً بسر العربية ومذهب فحولها في البلاغة والبيان أم أنه بخلاف ذلك مريض الطبع ملحون اللسان أعمى البصيرة جاهل بسر العربية ضال في واد عابه الفحول ولم يستحسنوه.

أما الآية الكريمة وهي تشير في معيارها وفي الحدود التي رسمتها لكلا المكانين،إلاّ أن هذه البنية المكانية ستخضع بعد ذلك لباب الاجتهاد وجدل الأفكار والمعايير ؛ هل تصور أبي عمرو بن العلاء مثلاً لهذه البنية هو تصور بشار بن برد أو أبي تمام ؟

لأجل الإجابة عن هذا السؤال المعقد نقول إن البنية التي حددتها الآية ستظل هي السائدة في الواقع الشعري. غير أن شرعيتها التي خولتها حكم السيادة لن تعوق محاولات سعت لتفسيرها لأجل تحديث معاييرها والتقريب بين دائرتيها لكي تستوعب المنجز المستحدث من الأقوال الشعرية النافرة بطبيعتها من التقيد الآلي بالمعايير والأمثلة الجاهزة.

إن هدفنا في هذه الدراسة لم يكن هو إحصاء المعايير التي أنتجت أدبية المعيار في التراث النقدي، فعرضنا لهذا الموضوع جاء في سياق بحثنا عن أبنية اشتعل بواسطتها جدل السائد والمسود متجاذباً صفة الشرعية. ولا نزعم أن ما عرضنا له هو ما فيه ينحصر ذلك الجدل. لقد تعمدنا أن لا نبحث في موضوع يعد أقوى تجل له، وهو موضوع الخصومة بين القدماء والمحدثين. وذلك لسببين، أولهما أن

صراع المعايير صراع مكشوف في هذه الخصومات وليس في حاجة منا لكي نبنيه، وثانيهما أن كثيراً من الدارسين وجدوا ضالتهم في هذا الموضوع فوقفوا عنده وقفات دقيقة فاحصة. ولذلك فضلنا أن نبحث في ما نعتبره أبنية وعلامات خفية ولكنها مهمة. وحتى في حالتنا هذه فلا نعتقد أننا أعطينا للموضوع ما يستحقه من بحث وتمحيص. حسبنا – ربما – أننا خرجنا من هذا الجدل السالف : كيف تصور القدماء إبداعية الأدب وكيف تماست وتقاطعت تلك الإبداعية مع جدل الشرعية بين السائل والمسود ؟



هوامش الدراسة :

١ ـ شعرية النوع الأدبي لرشيد يحياوي ص ١٦٧ وما بعدها.

٢ ـ الصناعتين ص ٧٥.

٣ ـ العمدة ٢/٢٣٨.

٤ ـ الصناعتين ص ٧٥.

٥ ـ نفس المصدر ص ٧٦.

٦ ـ نضرة الاغريض ص ٣٧٤.

٧ ـ منهاج البلغاء ص ٢٦.

٨ ـ موضوع صحة الطبع واضطرابه (مرضه) مما وقف عنده النقاد قبل حازم، يقول ابن طباطبا : " فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق بها ". انظر عيار الشعر ص (٥ ـ ٦).

٩ ـ لسان العرب : مادة عير.

١٠ ـ الأمثلة على هذا عديدة في التراث النقدي نذكر منها تشبيه الجاحظ للشعر بالنسج، وتشبيه ابن طباطبا للشاعر بالنساج والنقاش وناظم الجوهر، وتشبيه قدامة للشاعر بالنجار.. إلخ.

١١ ـ القوافي لنشوان الحميري ص ١٣١.

١٢ ـ شرح ديوان الحماسة ص ١١.

١٣ ـ نفس المصدر ص ٩.

١٤ ـ شعرية النوع الادبي ص ١٣٩.

١٥ ـ الوساطة ص ٤.

١٦ ـ انظر في ذلك " دراستينا الشعرية العربية " و " النقد وأجناسية الابداع " مجلة الوحدة. عدد ١٩٨٨/٤٩.

١٧ ـ ينسب للفرزدق أنه قال للنحاة " على أن أقول وعليكم أن تحتجوا " وقد نسب لأبي العتاهية أنه قال: " أنا أكبر من العروض ".

١٨ ـ الشعر والشعراء ١ : ٢١٨.

١٩ ـ انظر في ذلك الموشح للمرزباني صفحات (٦٥. ٩٩. ١٠٢. ١٠٤. ١٤٤) وغيرها.



قائمة المصادر (مرتبة حسب ورودها في الدراسة)

١ ـ شعرية النوع الأدبي لرشيد يحياوي، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب ١٩٩٤.

٢ ـ الصناعتين لأبي هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم. دار الفكر العربي. القاهرة ص ٢/ ١٩٧١.

٣ ـ العمدة لابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل بيروت ط ١٩٨١/٥.

٤ ـ نضرة الاغريض للمظفر العلوي. تحقيق د. نهى عارف حسن. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٩٧٦.

٥ ـ عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، تحقيق د. عبدالعزيز بن ناصر المانع. دار العلوم للطباعة والنشر. الرياض ١٩٨٥.

٦ ـ لسان العرب لابن منظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

٧ ـ القوافي لنشوان الحميري، تحقيق د. محمد أبو الفتوح شريف مكتبة الشباب القاهرة ١٩٨٤.

٨ ـ شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، تحقيق أحمد امين وعبدالسلام هارون. مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط ١٩٥١/١.

٩ ـ الوساطة للقاضي الجرجاني. تحقيق وشرح : محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر.

١٠ ـ الشعرية العربية لرشيد يحياوي، دار افريقيا الشرق الدار البيضاء. المغرب ط ١٩٩١/١.

١١ ـ الشعر والشعراء لابن قتيبة تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعرفة، مصر ١٩٨٢.

١٢ ـ الموشح للمرزباني، تحقيق علي محمد البجاوي. دار الفكر العربي، القاهرة. مصر.



مع الكاتب الكبير

نجيب محفوظ :
أساليب الكتابة

حسن عيد

(١)

بعد اكتمال النضج

نبدأ بالتعرف على مراحل الأسلوب الذي كان نجيب محفوظ يبدع به رواياته الأولى حتى رواية " أولاد حارتنا ". ويمكن تسميته أسلوب " بعد اكتمال النضج "، ويتكون من أربع مراحل، هي :

أولاً : البدء من فكرة :

تبدأ هذه الفكرة بالعثور على بذرة موضوع والتفكير فيه، وقد عبّر نقطة البدء هذه ـ في حوار بمجلة " الآداب " - يونيو ١٩٦٠ - حين قال " الرواية قد تبدأ من إحساس ما، فكرة ما، موقف ما.. ولكن قد يحدث ذلك قبل الشروع في التنفيذ بأعوام : عام واحد، عامين، عشرين.. وقد يعاود الكاتب احساسه أو فكرته أو الموقف في أوقات متباعدة ".

ثانيا : مرحلة الاحتضان :

وخلال فترة التفكير تلك، أو ما يمكن أن نطلق عليها مرحلة الاحتضان أو الحمل، تبدأ ملامح العمل في التبلور تدريجياً، وقد تحدث نجيب محفوظ عن هذه المرحلة - في مجلة " فصول " - يناير/مارس ١٩٨٢ - حين قال " الحقيقة اني ما أمسكت بالقلم لأكتب رواية إلاّ وكانت متبلورة في ذهني : الشخصيات والأحداث والبداية والنهاية، وكل ذلك يكون مسجلاً في فهرست.

• أرجو أن تشرح لنا فكرة هذا الفهرست ؟

- عندما أقرر مثلاً أن أكتب عن شخصية فانني أتصورها في موقف من المواقف. وقد يكون أول تصور لموقفها هو ختام الرواية، وقد يكون جزءاً من الوسط، وقد يكون في البداية. وما يحدث هو أني أسجل جزئية حتى لا أنساها ثم تنمو جزئية أخرى تضاف إليها أو تدخل في حياة هذه الشخصية شخصية أخرى، وتظل تنمو وهي في صورة غير منتظمة ".

ثالثاً : مرحلة التخطيط :

هنا يحس الكاتب ان فكرته قد نضجت وتبلورت وانها تطالب بالخروج.. عند ذاك يشرع في عمل تخطيط عام يبين مراحلها، وقد عبّر نجيب محفوظ - في مجلة " فصول " - يناير/مارس ٨٢ - عن تلك المرحلة وهو يتحدث عن المادة الضخمة التي تراكمت لديه في مرحلة الاحتضان، فيقول " ثم أعيد ترتيبها حتى تصبح كياناً متكاملاً "،

وعندما أبدأ الكتابة أبدأ بتخطيط. هذا عن اعداد تخطيط للرواية قبل الشروع فيها "، " وكلما كان العمل كبيراً احتاج إلى تخطيط وإلاّ تاه فيه الكاتب ".

رابعاً : مرحلة الكتابة :

وقد عبّر نجيب محفوظ عن هذه المرحلة – مجلة " الآداب – يونيو ٦٠ ـ حين قال " إذا وصلت إلى مرحلة فان المسألة تتحول إلى عمل يجب أن ينجز، ولن ينجز إلا بالإرادة والصبر، فلا أعرف دلال الإلهام، وإنما أعرف ان علي أن أجلس إلى مكتبي كل يوم.. ساعة أو ساعتين حتى أفرغ من العمل في عام أو عامين، وإن جاز لنا أن نحتمل دلال الإلهام في قصيدة أو أقصوصة، فمن غير الجائز ملاينته في عمل يحتاج إلى عام أو اثنين أو ثلاثة.. لنفرغ منه ".

ولكن أثناء التنفيذ تحدث بعض التحولات التي عبّر عنها ـ في كتاب " نجيب محفوظ : حياته وأدبه. نبيل فرج " ـ حين قال " كنت أبدأ بعد أن تتبلور فكرتها العامة وشخوصها الرئيسية، ومواقفها الهامة، غير أن التنفيذ كان يأتي دائماً بجديد أو يحور ويعدل ويضيف ". وقد أوضح نجيب محفوظ هذا (الجديد) في ـ مجلة " فصول " يناير/مارس ٨٢ ـ حين قال " ولا يعني هذا اني عندما أكتبها ألتزم بالصورة الأولى، فكثيراً ما تصبح شخصية ثانوية مهمة جداً لأنها فرضت نفسها. ويجوز جداً أن تتغير في النهاية. وكل هذه الاحتمالات موجودة ".

وبطبيعة الحال، يعتبر " هذا المنهج ضرورياً في الروايات الطويلة، ذات الشخصيات المتعددة وإلاّ انفرط بناء الرواية ".

والآن، لنأخذ مثالاً تطبيقياً، عن كيفية إبداع " الثلاثية " كما عبّر عنها في كتاب " نجيب محفوظ يتذكر " لجمال الغيطاني :

أولاً : البدء من فكرة :

" فكرة الثلاثية جاءتني على دفعات، أستطيع تحديد اللحظات الأولى، كنت أقرأ في كتاب عن أجرومية الرواية، في الواقع أنا قرأت العديد من كتب فن الرواية، أول ما تعرض له هذا الكتاب الرواية التي يسمونها رواية الأجيال، أو رواية الأزمان التي تعرض أجيالاً عديدة متوالية، أعجبني الشكل.

في هذه الأثناء أصدر طه حسين " شجرة البؤس "، وجدتها قريبة جداً من هذا النوع، أقصد رواية الأجيال، ولكنها قصيرة إلى حد ما.

سيطرت الفكرة عليَّ تماما.

وهنا بدأت أقرأ الروايات الكبرى التي تعرض للأجيال، قرأت " ملحمة أسرة فورسايت " لجولز ورثي، و " الحرب والسلام " لتولستوي، و " آل بودنبروك " لتوماس مان. وفي لحظة معينة شعرت اني وصلت إلى نقطة معينة امتلكت فيها زمام الموضوع ".

ثانياً : مرحلة الاحتضان :

" في السنوات التي سبقت الثلاثية كانت التفاصيل تتراكم من هنا

وهناك، من جلسة، من حوار، من سهرة. إن تسعين في المائة من شخصيات الثلاثية لها أصول واقعية بعضها من عائلتنا، جيران، أو أقارب ".

" بالطبع الشخصية الواقعية تنسى، لأن الخلق يحيلها إلى شيء آخر، الأصل في الواقع ينسى، ولا يعرف تاريخياً إلا طبقاً لتسجيلك انت، الأصل لا يهم ".

ثالثاً : مرحلة التخطيط :

" كتبت الثلاثية وأنا في عنفواني، صبور، جلود، عمل كهذا كان يحتاج إلى صبر، إلى صحة، لو انك رأيت أرشيف الثلاثية ستدرك مدى ما أقول، ما خططته من أجل كل شخصية. كل شخصية كان لها ما يشبه الملف، حتى لا أنسى الملامح والصفات، خاصة انني أعمل في كل سنة من اكتوبر إلى ابريل فقط بسبب مرض الحساسية الذي يصيب عيني، كذلك التخطيط للرواية كلها بحيث تمضي في بناء متماسك ".

رابعاً : مرحلة الكتابة :

" كتبتها في أكثر من أربع سنوات، بدقة، بهدوء، بتأن، تحدوني الرغبة إلى أن أنهي شيئاً جيداً، ولم يكن صراعي مع اللغة قد بدأ بعد والذي واكب الأشكال الحديثة، كنت أكتبها بأسلوب هادئ ".

(٢)

بين التخطيط والتلقائية

القصة القصيرة أقدر :

حدد نجيب محفوظ شكل إنتاجه الأدبي في فترة ما بعد الانتهاء من رواية " أولاد حارتنا " - في كتاب " مع نجيب محفوظ " : أحمد محمد عطية - حين قال "إن القصة القصيرة أنسب للحظتنا الحاضرة. واحب أن أقول إني كففت عن كتابة الرواية منذ الثلاثية لان كل ما كتبته كأولاد حارتنا ذات منهج ملحمي، وجاء بعدها يعتبر من نوع القصة القصيرة الطويلة. فأنا لم أكتب رواية منذ الثلاثية ".

وقد فسّر نجيب محفوظ مبرراته لتفضيل شكل القصة القصيرة في سياق استعراضه لمسيرته الأدبية وتطورها - مجلة " الفكر المعاصر": سبتمبر ١٩٦٨ - حين قال " الحق أني بدأت بكتابة الرواية، والقصة القصيرة. في وقت واحد تعذر عليَّ نشر الروايات، ولكن القصص القصيرة نشرت.. ولعلي لم أكتب القصة القصيرة في ذلك الوقت.. إلا رغبة في النشر.. ولذلك كففت عنها عندما تيسر لي نشر الروايات.

ولكنني لم أكتب رواية بعد الثلاثية، أي بعد عام ١٩٥٢، فأولاد حارتنا شكل أشبه بالملحمة منه بالرواية، واللص والكلاب، والطريق، والشحاذ.. إلخ.. قصص قصيرة طويلة، فضلاً عن القصص القصيرة

التي جمعت في كتب بيت سيء السمعة، وخمارة القط الأسود.. وهذا يعني انني منذ ١٩٥٢ وأنا في حالة استطلاع ومتابعة وتلفت وسط عالم سريع التغيير.. تعذر علي مواجهته برواية. أي تعذر على الانعزال عنه مدة طويلة تكفي لكتابة رواية إذ إنه كان يدق على الباب كل صباح وكل مساء فوجدتني أقدر على مواجهته، ومتابعته بالأعمال المركزة القصيرة التي تناسب الرحالة لا الرجل المستقر.. ".

كما أضاف في مجلة الطليعة (يناير ١٩٧٣) " أنا الآن في مجتمع جديد مازال يتشكل. فنا عدم المعرفة والغربة، فإذا شعر الفنان بهذين الأمرين يصبح الشيء الوحيد الثابت هو الذات "، " ومن هنا كان تحولي للكتابة الواقعية، لكن تغلب عليها الذاتية، لهذا ظهرت في كتاباتي أساليب مثل مناجاة الذات واتجاهات مثل أدب الفكر. أي أن العناصر مأخوذة من داخل الفنان وليس من خارجه ".

لنحاول الآن – أن نتفهم ما عناه نجيب محفوظ، فبعد أن تحدد اختياره في (الرواية)، انساق وراء الرواية التاريخية (الماضي)، لكن المجتمع الراهن حينذاك (الحاضر) كان يجذبه إليه. ولان المجتمع كان ثابتاً ومستقراً، كانت الرواية (الواقعية) هي أنسب الأشكال للتعبير عنه. حتى إذا ما قامت ثورة يوليو ٥٢، وأصبح (التغيّر) هو السمة الملازمة للمجتمع، لم تعد الرواية ممكنة، لانها لن تستطيع أن تلاحق التغير المستمر. بينما القصة القصيرة هي الأقدر على التعبير عن مثل هذه الفترات، لذا عادت القصة القصيرة إلى نجيب محفوظ بشكل طبيعي فأصدر مجموعات : " دنيا الله " (١٩٦٢)، " بيت سيء السمعة " (١٩٦٥)، و " خمارة القط الأسود " (١٩٦٩). كما كانت القصة القصيرة

هي الشكل الآخر الذي استوعب تجربة تلك الفترة، فأصدر منها " اللص والكلاب " (١٩٦١)، " السمان والخريف " (١٩٦٢)، " الطريق " (١٩٦٤)، " الشحاذ " (١٩٦٥)، " ثرثرة فوق النيل " (١٩٦٦)، و"ميرامار " (١٩٦٩).

مقارنات :

وقد عقد نجيب محفوظ مقارنة بين الواقعية التقليدية (السابقة حتى الثلاثية) والواقعية الجديدة أو الواقعية (الفكرية) التي عكف عليها بعد " أولاد حارتنا "، فقال " الواقعية التقليدية أساسها الحياة، فأنت تصورها وتبين مجراها وتستخرج منها اتجاهاتها وما قد تتضمنه من رسالات، وتبدأ القصة وتنتهي وهي تعتمد على الحياة والأحياء وملابساتهم بكل تفاصيلها، أما في الواقعية الجديدة فالباعث إلى الكتابة افكار وانفعالات معينة تتجه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها. فأنا أعبر عن المعاني الفكرية بمظهر واقعي تماماً " (جريدة " الجمهورية " ٢ مايو ١٩٦٢).

ثم قدم وجهاً آخر للمقارنة بين الاتجاهين من زاوية (الزمن)، حين قال " الروايات الواقعية يكمن الوجدان وراءها والمعايشة، فتكون حركة الزمن فيها تلقائية وتبرز بالضرورة. أما الروايات الأخرى فيكمن وراءها فكرة، والفكر لكي يتضح لابد أن يثبت أو يسكن. انك تسعى إلى توضيح رؤية فتكون كمن يسعى إلى تصوير لقطة ولابد من تثبيت موضوع اللقطة لكي تحصل على صورة واضحة.. أما في الروايات

الواقعية فأنت كمؤلف تعيش الأحداث والوقائع وتحولات الشخصيات.. فلابد أن تبرز هذا الاحساس بحركة الزمن، أو بالزمان الاجتماعي أو التاريخ، دون أن تشعر به في الكتابة " (مجلة " العربي " ـ اكتوبر ١٩٩١).

نخلص مما تقدم إلى أن حركة التغيّر المستمر في المجتمع يناسب التعبير عنها القصة القصيرة أو القصة القصيرة الطويلة، التي تغلب عليها التأملات الفكرية أو الفلسفية التي لا تحتاج إلى إسهاب، ولا يجب أن تنسى هنا تأثير السينما على إنتاجه من حيث " الإيقاع السريع، والتركيز " كما يجب أن نعي أن هذا النوع الأدبي يتيح الفرصة لاستخدام (الرمز) وقد أوضح محفوظ وظائفه ـ مجلة " الفكر المعاصر " ـ سبتمبر ١٩٦٨ ـ حين قال :

" الرمز في الفن له أكثر من وظيفة.. قد نلجأ إليه إذ يكون أيسر من المواجهة، وقد نختاره كبديل موضوعي للأصل ليكتشفه القارىء ويعيد خلقه فتنتشله بذلك من الابتذال والروتين وأهم من ذلك عندما تلحّ علينا موضوعات لا نسيطر عليها السيطرة الكافية ويكون قصارى جهدنا أن نقترب منها لا أن نحيط بها. وأحياناً يختصر الرمز صورة واسعة في لمحة عابرة، ما كنا نصل إليها بالمباشرة إلا في عمل كبير، عريض دون ضرورة لذلك.. ".

بين التخطيط والتلقائية :

كان منطقيا ، في هذه الفترة ـ أن يتحرر نجيب محفوظ من إسار

مراحل كتابة الرواية الواقعية (الأربعة)، وقد عبر عن (تكنيك) الكتابة - في مجلة " فصول " - يناير/مارس ١٩٨٢ - حين قال " الواقع اني كتبت الروايات التي تبدأ بحدث، والتي تبدأ بشخصية، والتي تبدأ بفكرة. والأمر هنا ليس أمر تخطيط. فأنا لا أقول انه يجب البدء بفكرة أو بشخصية. والمسألة لا تخرج عن كون المرء يعيش حياته، وفيها يعرف الناس والأحداث قبل أن يعرف الأفكار. ومن علاقة المرء بالأحداث والأشخاص، وما يمكن أن تثيره في نفسه من اهتمام، أو دهشة، أو ما إلى ذلك، يعتقد، أو يقرر، أنها تستحق الكتابة عنها. والنتيجة واحدة، فإذا بدأنا بحدث، لابد للشخصية أن تلعب دوراً، ولابد في النهاية أن تؤدي إلى فكرة. وإذا بدأنا بالفكرة فلابد من خلق الأشخاص المناسبين لها، وكذا الأحداث المناسبة لها. وهناك من يقول إننا لو بدأنا من الحياة سعياً إلى الفكرة فإن ذلك أعظم طبيعية، لأن السبيل الآخر فيه شيء من التكلف. وليس هذا القول صحيحاً، فالتكلف يأتي من العجز لا من الأسلوب.

وقد نبدأ من الفكرة وتأتي الرواية طبيعية تلقائية للغاية إذا ما أضفنا اختيار الأشخاص والأحداث، بحيث لا تظهر الفكرة بصورة مكشوفة، فتظهر وكأنها شيء متكامل وطبيعي، تمثلنا فيه الأحداث والأشخاص بصورة طبيعية، تتفاعل مع الحياة ".

إذن، تكنيك كتابة هذا النوع الأدبي يجمع بين التخطيط والتلقائية، أو كما عبّر عنه - في مجلة " الثقافة الجديدة " : - حين قال " جربت نوعاً ثانياً من الكتابة : أن يكون لدي الفكرة العامة وبعض المعالم والأجواء، ثم أقوم بالعمل بناء على هذه الفكرة، وهذا يحدث غالباً في الروايات الأقصر من ناحية الطول ".

تعبير ذاتي :

علّق نجيب محفوظ على انطلاقه من فكرة في بعض قصص مجموعته " دنيا الله "، مثل " الخوف "، " جريمة منتصف الليل "، و" حنظل والعسكري " ـ مجلة " الآداب " ـ يوليو ١٩٧٣ ـ فقال " انني أعترف بالفعل انه كان هناك في هذه القصص تأمل من هذا النوع.. فإما أنها كانت قصصاً مرحلية تعد جزءاً من النشاط السياسي، وإما أن يكون فيها شيء يستمر بعد انصرام الموقف والمناسبة. وهذا تستطيع أنت أن تحكم عليه بنفسك عندما تقرأ هذه القصص الآن.. وإحدى هذه القصص، وهي قصة (الخوف) أحدثت لي مشاكل جمة في حياتي على المتاعب. وتندهش إذا قلت لك انها قصة واقعية.. فقد كانت ثمة ضابط اسمه أبوزيد أدّب فتوات الحسينية بهذا الشكل الذي صورته القصة، ويعرفه أهل العباسية جميعاً. وكان الأمر في حاجة إلى بعض التنويع في الأحداث بحيث ينطبق هذا الضابط الواقعي مع الضابط الذي جاء يلعب نفس الدور في حياتنا. لكن أيمكن أن تقرأ هذه القصة بعيداً عن هذا الرمز ؟.. نعم لانها تناقش مشكلة عامة هي مشكلة الثورة على السلطة المستبدة. ثم ما أن يجلس الثائر على الكرسي حتى يتحول إلى تقمص الاستبداد الذي ثار عليه. إنها تتحدث عن طبيعة إنسانية وتكشف نوعاً من الثوّار هم في أعماقهم مستبدون كالذين يحاربونهم.. وعلى العموم فان الحكم على هذه الأشياء كلها متروك للناقد. فبعد أن زالت ظروف هذه القصص يمكن لمن يقرأها الآن أن يحكم. ولا أنكر أن هذه فترة كنت أخطط فيها قبل كتابة القصة بهذا الشكل ".

وفي سياق إجابته حول سؤال عن مدى الارتباط بين الشخصيات

الواقعية والشخصيات الروائية التي ظهرت في أعمال تلك الفترة. أجاب نجيب محفوظ، متخذا من إبداع رواية " اللص والكلاب " مثالاً، فقال " الواقع الحقيقي بالنسبة لي تستطيع أن تضعه بين قوسين.. انه لا يهمني في ذاته. فلست كاميرا كلما صادفت شخصية ظريفة صورتها. لكن لماذا أختار سعيد مهران مثلاً ؟ الواقع اني أعاني من انفعالات وأفكار بطريقة تلقائية وبدون خطة محددة ثمة أشياء تسعدني وأخرى تتعسني. ونتيجة علاقتي وتعاملي مع الواقع تتكون عندي انفعالات وأفكار.. وهذا المخزون هو الذي يبقى عندي. والكتابة بالنسبة لي هي نوع من إعادة التوازن.

لماذا هزني محمود أمين سليمان مثلاً ، سفاح الاسكندرية الذي طاردته العدالة، واهتم الرأي العام بأخباره عام ١٩٦٠ . أنا أذكر ان أحد رواد ندوة (كازينو أوبرا) قال لي انك ستكتب عن هذا الرجل يا نجيب. كانت قد حدثت لي (هوسة) به. والدوامة التي في نفسي أحست ان هذا الرجل، هو الفرصة التي تتجسد عبرها الانفعالات، والأفكار التي كنت أفكر فيها بيني وبين نفسي، دون أن أعرف كيف سأعبر عنها.. العلاقة بين الإنسان والسلطة.. وخالقه.. ومجتمعه. لقد اهتممت بقصة محمود أمين سليمان. ودفعني هذا الاهتمام إلى أن أكتب عنه.. وأول ما يلفت النظر هو كيف أكتب عنه. لقد وجدت فيه شيئاً حميماً وكأنه جزء من نفسي. ولما كتبت عنه فعلاً لم أكتب قصة محمود سليمان، ولكن قصة فلسفية إنسانية وجودية عبرت عن أشياء في داخلي كانت تصرخ طلباً للتعبير عنها.

ومنذ أن بدأت كتابة القصة، لم يعد لمحمود سليمان وجود. وإنما الموجود هو سعيد مهران.. رجل يخرج من السجن وكأنه يخرج

من رحم أمه. يبحث عن العقيدة ويبحث عن الانتماء ويواجه كل ما في العالم من شر وخير.. ويموت في الأرض الخراب.. هذا شخص جديد غير محمود سليمان، والفرق بين سعيد مهران ومحمود سليمان، يعطيك مثلاً على الفرق بين الواقع الفني والواقع الحقيقي.. فأنا لم أورخ لمحمود سليمان، ولم أرو تفاصيل حياته، فالأدب يخص أساساً على العنصر الذاتي، ولا ينفصل عن جوهره مهما كان موغلاً في الواقعية، لا تتصور أديباً يعبر عن الناس كما هم في الواقع. لأن الأديب يكتب من أجل إشباع حاجات في صدره هو، وإلا ما كان فيما يكتبه صدق أو حقيقة. إنه مثل بناء، يشيد مبنى بحجارة مأخوذة من جبل.. هذه الحجارة لا تأخذ في المبنى الشكلي الذي كانت عليه في الجبل بأي حال من الأحوال.. فما يهم البناء هنا، ليس تصوير الجبل، وإنما يأخذ الحجر ويظل يغير فيه حتى يتوافق مع صورة البناء الذي صممه والذي يريد أن يستخدم هذه الحجارة فيه. ويحدث في كثير من الأحيان انني أنسى الاسم الحقيقي لصالح الاسم الروائي وليس العكس.. فعندما أعرف شخصاً ويدخل ضمن نسيج أي من رواياتي.. ثم يباعد الزمن بيني وبينه وأقابله، أقول في نفسي.. نعم هذا هو رؤوف علوان أو علي الجنيدي – الأسماء الروائية – وأنسى اسمه الحقيقي في أغلب الأحيان ".

وقد أرجع نجيب محفوظ أسلوب (التعبير الذاتي) الذي استخدمه في رواية " اللص والكلاب " إلى عدم توافقه مع العالم الخارجي. وانظر لكلماته في مجلة " الطليعة " (يناير ٧٣) حين قال " في سن متأخرة عندما وجدت نفسي في شبه حصار وغير متوافق مع العالم الخارجي وجدت نفسي أرجع باختصار إلى ما نسميه التعبير الذاتي، واني أنتج أنواعاً تختلف عن الإنتاج الأول في الدرجة إن لم يكن في النوع، كما حدث في اللص والكلاب ".

(٣)

الكتابة من نقطة الصفر

توقف خامس :

بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧، حدث (التوقف) الخامس لنجيب محفوظ، لم يكن لديه موضوعات أو أفكار، ولكن كان لديه (دافع) لا يقاوم للكتابة. وقد عبّر عن هذه الحالة - مجلة " الثقافة الجديدة : ابريل ١٩٨٨ - بأنها " تختلف تماماً، حيث تكون رغبة الكتابة قوية وحالة الهياج " التي تسبق عملية الإبداع موجودة، لكن لا تكون هناك أي موضوعات.

يحدث لدى حالة من " الهياج " للكتابة، وأشعر برغبة شديدة في ممارسة الابداع. لكني لا أجد عندي أي موضوع ".

التوقف - هنا - فعلاً مختلف. انه توقف يشابه للشلل (النفسي) الناتج عن صدمة رهيبة مفاجئة. انها أزمة عدم فهم، نقص في (المعرفة)، وعدم قدرة على الاستيعاب. وانظر إلى تعقيبه في مجلة " المصور " (٢١ اكتوبر ١٩٨٨) حول لجوئه إلى الغموض والأحاجي في فترة النكسة، حين قال " نحن حتى الآن لم نعرف كل شيء عن (٥) يونيو.. وذات مرة صورت حالي.. في قصة قصيرة من خلال شخص في حلوان جالس في المحطة، غفل، وكان يحب فتاة يراها كل يوم في المترو

وصحا من غفلته على " زيطة " ووجد فتاته مقتولة، لأي سبب قتلت ؟ لا يعرف.. هذا كان حالنا ".

أما مبرر التوقف (الفني) فقد أورده في مجلة " الآداب " (يوليو ١٩٧٣)، حين قال " قبل عام ١٩٦٧ كانت التأملات الفلسفية هي الغالبة لدي. لكن بعد الأزمة ماتت هذه النزعة وهذا موقف طبيعي، فليس معقولاً أن يكون وطنك في هذه الحالة وتتفلسف أو تتأمل ". كما أضاف في حوار نشر بمجلة " الفكر المعاصر : سبتمبر ٦٨ ان " ٥ يونيو حدث لا يمكن أن يمر دون أن يترك أثراً لا ينسى.. ومن أمثال هذه الأحداث تبدأ عادة حيوات جديدة سواء في المجتمع أو في الفن.. ".

والآن، ما هو (الحل) الذي لجأ إليه نجيب محفوظ، للتخلص من مأزق (التوقف)، وإشباع رغبته للكتابة ؟!

كان الحل هو الكتابة من نقطة الصفر.

من نقطة الصفر :

أما (الحالات) التي كان يلجأ فيها إلى هذا النوع من الكتابة، فقد أوضحها في عدد من حواراته :

• " أحياناً أبدأ كتابة بعض الروايات من الصفر. بمعنى اني عندما أبدأ الكتابة لا يكون في ذهني أكثر من الرَّغبة في الكتابة، فلا موضوع ولا مضمون ولا حدث ولا شخصية. وفي هذه الحالة فان الكلمة الأولى هي التي ستؤدي إلى الثانية. فإذا بدأت بكلمة " خرج فلان من بيته.. " فالله وحده أعلم بما يأتي بعده ". (مجلة " فصول " : يناير / مارس ١٩٨٢).

• " أقدمت على الكتابة من الصفر فأسعفني ذلك كثيراً. غير اني لا أقدم إلا إذا وجدت في النفس نشاطاً وأريحية ورغبة في الخلق (مجلة " فصول " / عدد خاص عن القصة القصيرة).

• " جربت طريقة ثالثة. حيث لا يوجد لدي سوى انفعال، انفعال مبهم غير واضح. ثم ابتدي كيفما اتفق من نقطة الصفر، وفي هذه الحالة لا يكون في ذهني شيء محدد. حيث اني لا أعرف ما الذي سوف يكون عليه السطر التالي " (مجلة " الثقافة الجديدة " ابريل ١٩٨٨).

• " اعتدت أخيراً أن أبدأ من قليل، وأحياناً من لا شيء، ولعل تفسير ذلك هو توفر الاتصال مع عدم توفر الوضوح في الرؤية " (مجلة " الفكر المعاصر " ـ سبتمبر ٦٨).

إذن، هنا (شروط) لهذه النوعية من الكتابة : ضرورة توفر الاتصال والرغبة في الكتابة، ووجود نشاط وأريحية في النفس، وانفعال غير واضح.

وهنا ـ أيضاً ـ قد ينتهي العمل إلى لا شيء، وقد يتوقف ليعود إليه بعد حين، " وربما وقفت طويلاً في فراغ، وخير ما أفعل أن أتركها فتحدث في النوم أمور كثيرة. وإذا لم تحدث مزقتها " (مجلة " فصول " ـ عدد خاص عن القصة القصيرة). لكن الشيء الوحيد الذي يضمنه نجيب محفوظ انه لا يبدأ عملاً جديداً قبل أن ينهي عمله الأول (انظر " مجلة الفكر المعاصر " ـ سبتمبر ٦٨).

والآن، ما هي (الأهداف) التي تحققها هذه الطريقة ؟!

عبّر نجيب محفوظ عن تلك الأهداف في عدد من حواراته :

• " والحقيقة أن التجربة كلها اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف يؤدي إلى آخر حتى تنتهي الرواية، وقد تنتهي إلى شيء ترتاح إليه النفس، وقد تمزق " (مجلة " فصول " ـ يناير / مارس ٨٢).

• " هذه هي الأعمال الوحيدة التي دخلت عليها بانفعال وبلا موضوع. كأن واحداً يحاول أن يكتشف عن طريق الكتابة موقفه، ولا يكتشفه مسبقاً " (مجلة " الآداب ـ يوليو ٧٣).

• " عندما يكون الكاتب منفعلاً بالإلهام، وبلا موضوع محدد، أي ينفذ موضوعاً قصيراً : قصة قصيرة أو قصة قصيرة طويلة أو رواية قصيرة مركزة في بطل أو بطلين، وفي رأيي أن الكاتب لا يلجأ إلى المنهج الأخير إلا إذا غامت الرؤية، اضطربت الأحوال، وانتفى الاستقرار فيصبح العمل الفني كشفاً عن مجهول، لا تعبيراً عن معلوم مستقر " (نجيب محفوظ : حياته وأدبه نبيل فرج).

• " كانت أغلب هذه التجارب أو كلها تنتمي إلى هذا النوع من الكتابة الذي أبدأ فيه من " درجة الصفر ". بمعنى انه لم يكن هناك تخطيط مسبق لشكل الكتابة. وكأن القصة نفسها هي التي كانت تعبر عما بداخلي من صراعات مختلفة " (مجلة " الثقافة الجديدة ـ ابريل ١٩٨٨).

• " لذلك كانت التجارب التلقائية كلها قصصاً قصيرة أو مسرحيات من فصل واحد. وهذه التجارب ألجأ إليها من باب الاسترواح أحياناً عندما أكون منغمساً في كتابة موضوع طويل مرتب مخطط. لأن التلقائية عندي نزهة. ولكنها عند الآخرين مذهب ومدرسة لا يحيدون عنها " (مجلة " فصول " ـ يناير / مارس ٨٢).

إذن، تحقق هذه الطريقة (كشفاً) عن موقف الكاتب المجهول. أو تعبر عما (بداخل) الكاتب من صراعات مختلفة، أو قد تصبح سلسلة

مترابطة من الاكتشافات، وقد تكون محطة (راحة) خلال موضوع طويل مخطط.

ارتباط بالمجتمع :

أشار نجيب محفوظ في حواره في مجلة " الطليعة " (يناير ٧٣) إلى ارتباط هذا النوع من الكتابة بما يحدث في المجتمع، حين قال " في زمن أكثر تأخراً عندما وجدت أن العالم الخارجي فقد كل معقولية، وجدت نفسي أكتب قصصاً من نوع " تحت المظلة " وما تلاها.

وإذاً فما يسمونه بالتكنيك أو ما يسمونه بالأسلوب الفني ما هو إلاّ الصورة الحتمية الوحيدة التي تبرز في نفسك وتعيد خلقه.. وهذه هي أصالة الفنان ".

وقد كتب نجيب محفوظ بهذا الأسلوب مجموعات " تحت المظلة "، " حكاية بلا بداية ولا نهاية "، " شهر العسل "، " الجريمة "، وأجزاء أخيرة من " رأيت فيما يرى النائم ".

وعن مسئوليته ككاتب عن عدم انعكاس قضية الصراع العربي الإسرائيلي في رواياته. قال في كتاب " مع نجيب محفوظ / أحمد محمد عطية " ان الحقيقة أن دخول الكاتب العربي على المسألة الصهيونية ممكن أن يكون من أكثر من باب.

• يوجد باب مباشر، والحقيقة أن هذا لا يتأتى إلا لكاتب خاض التجربة أو اكتوى بنارها عن قرب مثل غسان كنفاني.

لكن الصراع بيننا وبين إسرائيل ليس مسألة احتلال أرض أو حرب أو لاجئين فحسب فهو صراع حضاري مصيري. ومن هذا المنطلق فان كل ما يكتب عن إيجابيات أو سلبيات العالم العربي يدخل في القضية من الباب الآخر وهو الباب غير المباشر فعندما تهاجم أي سلبية، فأنت تعد العربي للحياة والصراع ضد العدو.

وأنا ألجأ إلى معالجة القضية على مستوى تجريدي، كما فعلت في " تحت المظلة ".

أما المعالجة الواقعية فهي صعبة لاننا لا نعرف الواقع معرفة تامة. " فيجب أن يكون لدى الروائي معرفة كاملة بالواقع الذي يكتب عنه ".



القصة الحوارية :

كما برزت خلال تلك المرحلة " القصة الحوارية "، والتي حاول نجيب محفوظ تفسير ظهورها من خلال عدد من الحوارات :

" الواقع ان المسألة تطورت. ان قصصي بدأ يغلب عليها الحوار، ومن ثم بدأ التحول للمسرحية، وربما لأن هذه فترة متناقضات وأنسب شيء لها الحوار. وأعده تحولاً إلى المسرح مع الاحتفاظ بالكتابة القصصية. وقصصي الجديدة كلها في شكل حوار مسرحي. وحجمها أكبرمن القصة القصيرة (اطلعت على قصته الجديدة " نافذة في الدور الخامس والثلاثين " كتاب مع نجيب محفوظ : أحمد محمد عطية ").

• " ان المجتمع المتغير باستمرار لا يغري بوصفه، بقدر ما

يغري بالتفكير فيه. والتفكير في المجتمع وتطوراته، تقودنا إلى ما يمكن تسميته بالأدب الفكري. ففي الأدب الفكري لا يكون البطل هو (الشخص الخاص) المحدد ـ إن صح التعبير ـ وإنما البطل هنا هو الشخص العام، الذي هو الإنسان في قضاياه الكلية والرئيسية. وهذا (الإنسان العام) لا يصلح للرواية التي تقوم على الوصف والسرد، وإنما يصلح للقصة التي تقوم على التفكير والحوار. وهو ما أطلق عليه اسم : القصة الحوارية.

القصة الحوارية التي أكتبها تعتمد أصلاً على الحوار في عرض الأفكار والمواقف. وهي غير المسرحية ولا يمكن تقديمها على المسرح كما هي (أي بدون إعداد مسرحي خاص) ولعل السبب الرئيسي في تسلل الحوار وغلبته على السرد في القصة، هو الجدل الذي يدور في المجتمع المصري في السنوات الأخيرة نتيجة لتوالي الأحداث والمتغيرات المتناقضة سياسياً واجتماعياً، عقب عام ١٩٦٧.

الخارطة العريضة للعالم، مناقشة أساسيات وجوده ومصيره ومستقبله. وهذا يفرض بالتالي تبدلات أساسية على الرواية شكلاً ومعنى " (كتاب "الرؤى المتغيرة في روايات نجيب محفوظ : عبدالرحمن أبوعوف).

• " هذه القصص هي التي حددت شكلها وفرضته علي فرضاً. وقصصي الحوارية التي تتحدث عنها اقتضتها طبيعة تجربتي في الكتابة والتطور الطبيعي لها ".

" أحب أن أقول – أولاً – انني كتبت المسرح وما أسميه بالحواريات تحت إلحاح اللحظة التاريخية التي نعيشها الآن.. ومعنى هذا انني لجأت إلى الحوار والنقاش لاشارك فيما يحدث ولأقول فيه رأياً.. ثم

- وهذا لا يقل أهمية - لاواكب الأحداث السريعة المتغيرة بهذه الأعمال القصيرة ".

" انني - فعلاً - في أعمالي الأخيرة أنشد درجة من التجريد في التعبير لأصل إلى دلالة إنسانية عامة.. فأنا أبدأ من الواقع لا من أفكار مجردة ". " وأنا أجنح - الآن - إلى التجريد في التعبير لأحقق التعبير عن الإنسان والإنسانية أكثر من التعبير عن هذا أو ذاك من الأفراد أو المواقف.

والتعبير بالتجريد هو وحده الذي يمكن الكاتب من أن يقول في قصة أو حوارية قصيرة - كحارة العشاق - مضموناً ومعنى ما كان يتيسر التعبير عنها إلا من خلال رواية أو ملحمة أو مسرحية طويلة " (مجلة " الهلال " - فبراير ١٩٧٠).

واضح - طبعاً - أن كلمات نجيب محفوظ التي أشار فيها إلى غلبة الحوار على القصة، بما يعني بدء تحولها للمسرح، كانت في بداية مرحلة هذه النوعية من القصص، ولم تكن ملامحها قد تبلورت بعد، وتمخضت عن تعبير " حواريات " (انظر أيضاً لقصة " نافذة في الدور الخامس والثلاثين " التي عرضها عليه الناقد وهي بعد مخطوطة، لنجدها بعد ذلك ضمن مجموعته الثانية في هذه المرحلة وهي " شهر عسل ").

كما يتضح أن قصص الحواريات جاءت نتاجاً طبيعياً، لمواجهة تغيرات المجتمع وتناقضاته بالتفكير فيها والمشاركة بالرأي فيما يحدث، داخلياً وخارجياً، وهو في هذه النوعية من القصص يتعامل مع الإنسان في قضاياه الكلية والرئيسية، ويلجأ إلى التجريد، لانه يتيح له التعبير بشكل مكثف، عن الإنسان والإنسانية.

وقد بلغ نجيب محفوظ الذروة في قصة " عنبر لولو " التي قال عنها " أعتقد انني اهتديت فيها - وفي مثيلات لها كتبتها بعدها - إلى شكل يوفق بين القصة من ناحية، والحوار من ناحية أخرى، وانه يحقق لي الرضا التعبيري المنشود.

عودة التوازن :

بعد الحوارات كتب نجيب محفوظ رواية " المرايا "، فكانت إيذاناً بعودته إلى التوازن والتعود على الواقع الجديد، وأن يصدر عليه أحكامه، ثم كتب بعد ذلك رواية " الكرنك "، نقداً لسلبيات عهد عبدالناصر وخاصة تعذيب البشر، وقد عبر عن رأيه في كتابتها - في " الآداب " يوليو ٧٣ - حين قال " إن لدي استعداداً لأن أكتب قصة من هذا النوع خدمة لرأي أحترمه، ولظروف سياسية أمارس دوري فيها.. حتى لو قدر لهذه القصة أن تموت فور انتهاء المناسبة التي كتبت عنها ومن أجلها ".

عاد نجيب محفوظ إلى البساطة الآسرة في رواية " حكايات حارتنا " - وحين قامت حرب اكتوبر ١٩٧٣، توقف بعدها عن الكتابة لمدة سنة، ثم استأنف العمل، ولعلها كانت وقفة لمراجعة الذات. وتفهم المتغيرات الجديدة التي استشرت في المجتمع في أعقاب الحرب.

ثم كتب " قلب الليل " (١٩٧٥)، و "حضرة المحترم " (١٩٧٥)، ليصل إلى ملحمته العظيمة " الحرافيش " (١٩٧٧)، التي قال عنها - في كتاب " نجيب محفوظ يتذكر " : استغرقت في كتابتها سنة، فكرت فيها

حوالي سنة، واستغرقت كتابتها سنة أخرى، وكانت دفقة خيال، لا يحتـاج إلى جهد مثل الذي احتاجته الثلاثية. العمل الواقعي هو الـذي يحتـاج إلـى رصد، وتجميع، أما وقت الحرافيش فكان ملموماً ".





أسباب النقد الخالص - لجيرار جينيت -

عبدالسلام فزازي

أريد أن أشير وبخطوط عريضة
إلى بعض مميزات ما يمكن أن
يكون نقداً حديثاً بحق، أي مميزات
نقد يستجيب بأكثر ما يمكن من
الدقة لحاجيات وأصول تفاهمنا

واستعمالنا للأدب، الآن وفي هذا المكان(1). ولكن لكي نؤكد جيداً على أن الحديث ليس بالضرورة وببساطة هو الجديد، ذلك لأن الناقد لا يمكنه أن يصير – على أقل تقدير – ناقداً دون أن يعتاد، وتكون له رغبة التكلم مع التظاهر بترك الآخرين يتكلمون (اللهم إلا إذا كان العكس).

إننا سنعتمد كنص لهذا التنبيه الخاطف، بضعة أسطر قد كتبت ما بين ١٩٢٥ – ١٩٣٠ من قبل ناقد كبير في هذه الفترة يمكنه هو الآخر – على طريقته ولكن بأكثر من صفة – أن يكون في عداد هؤلاء العظام " الذين تحدث عنهم " جورج بوليه GEORGES Poulet ، ويتعلق الأمر في الواقع " بألبير تيبودي " A. THIBAIDET ولا داعي إلى القول بأن اختيار هذا السند ليس هنا بعيداً تماماً عن النوايا الجدلية إذا ما تذكرنا " نقيض الدعوى " النموذجي الذي يجمع بين نمط الفكر النقدي الذي يجسده تيبودي وبين النمط الذي كان يمثله في نفس الفترة شارل دي بوس CHARLES DE BOS ، ودون أن نفسر، مع ذلك، التعارض العميق الذي يجسده والذي كان بوسعه أن يفصلما ويفرقهما معاً عن ذلك النمط من الفكر النقدي الذي كان يحمل آنئذ اسم جوليان بيندا JULIEN BENDA .

وانطلاقاً من مجموعة أخبار نشرها تيبودي في مجلة N.R.F في نيسان (أبريل ١٩٣٦) وأعيد نشرها بعد وفاته في مجلة " تأملات في النقد " يمكننا أن نأخذ المقطع التالي : " ذات يوم وفي مجلة " أروبا الجديدة " كان " السيد جابربيل مارسيل " قد أشار إلى أن واحدة من المميزات الأساسية للنقد الجديد بهذا الاسم هي " الاهتمام على أساس الفردانية "، أي الاهتمام على الطريقة التي عبر بها الروائي الذي يدرس الحياة ويحس بها وهي تمر ".

لقد كان يحمد وينوه لشارل دي بوس C. DE Bos معرفته طرح هذه المشكلة بعبارة دقيقة... ويأسف على أن ناقداً آخر اعتبر برغسونياً لم يستفد بما فيه الكفاية أو على الأصح استفاد قليلاً جداً من درس البرغسونية في هذا الموضوع. وهو يعزو بالطبع هذا الضعف وهذا الانخفاض في الحرارة إلى شيء من طغيان الفكر التصنيفي. وعلى أي فهذا ممكن ولكن إذا لم يكن هناك نقد أدبي جديد بهذا الاسم دون " الاهتمام على أساس الفردانية "، أي دون معنى الذاتيات والفروق. فهل من المؤكد أن يوجد نقد خارج المعنى الاجتماعي لجمهورية الآداب، أي خارج الأجناس بالتشابهات والتجانسات، والجبر على أن يعبر عن نفسه من حين لآخر بواسطة التصنيفات " ؟(٢).

لنسجل أولاً أن تيبودي لا يقيم هنا أية صعوبة في أن يعرف لنفسه طغياناً في الفكر التصنيفي، ولنقرب على الفور بين هذا الاعتراف وبين تيبودي بجملة لجيل لومتر JULES LE MAITRE في شأن " برينوتيير " وقد كان تيبودي استشهد بها في مجموعة أخبار أخرى سنة ١٩٩٢، الشيء الذي انطبق عليه نفسه مع تحفظ واحد تقريباً : " يبدو أن برينوتيير غير قادر على تقدير عمل ما، سواء أكان كبيراً أم صغيراً،

إلا في نطاق علاقته بمجموعة من الأعمال الأخرى التي تظهر له على الفور في علاقتها بمجموعات أخرى عبر الزمان والمكان، وهكذا دواليك... ففي الوقت الذي يقرأ فيه كتاباً - يمكننا القول - بأنه يفكر في كل الكتب التي كتبت منذ بداية العالم، أو بعبارة أخرى إنه لا يمس شيئاً إلا صنفه وإلى الأبد "[٣].

وبالطبع فإن التحفظ ينسحب على الجزء الأخير من الجملة لأن تيبودي وعلى عكس برينوتيير، لم يكن من هؤلاء الذين يفكرون في العمل من أجل الخلود، أو أن هذا الخلود يعمل من أجلهم. فقد كان ولا ريب يتبنى هو الآخر، طواعية شعار " السيد Teste " والذي هو في جملته، وحسب تأكيدنا على الفعل الرئيسي أو على اسم الفاعل، يعني في نفسه الآن " أمضى حياته وهو يصنف " وأيضاً " لقد صنف وهو ماض ". وبغض النظر عن التبديل في مواقع الكلمات، فإن في هذه الفكرة أن التصنيف يمكن أن يعني شيئاً آخر غير " إلى الأبد "، وأن التصنيف يمكن أن يتلاشى مع الزمن وينتسب للزمن الذي يمضي ويحمل طابعه، ولكن في هذه الفكرة، الغريبة بالتأكيد عن " برونتيير " وليس عن تيبودي شيئاً يهمنا في الأدب وفي غيره...

ويجب ألا نبتعد كثيراً عن نصوصنا ولنترك أنفسنا بالأحرى تنقاد بمرجعية " فاليري VAKERY نحو صفحة أخرى من " تأملات في النقد " التي تعود إلى تموز / يوليو ١٩٢٧. إننا نجد فيها أيضاً نفس العيب أي " الاهتمام على أساس الفردانية " الذي كان جابرييل مارسيل يأخذه على تيبودي، وقد نسب هذه المرة وبمشروعية أكثر إلى الذي كان يجعل بطله يقول : " إن الفكر لا ينبغي له أن ينشغل بالأشخاص ".

وهذا هو نص تيبودي :

" أحسب أن نقداً صادراً عن فيلسوف يمكن أن يقوي فهمنا الأدبي بتصوره لعوالم، حيث يتصور النقد الكلاسيكي عمالاً في الفن يحملون، مثل " خالق تيمة Timée على نماذج أبدية للأنواع، وحيث تصور نقد التاسع عشر أناساً يعيشون في مجتمع. إننا نملك عربوناً لهذا النقد ليس تقريباً، إنما تاماً بشكل غير منطقي. إنه كتاب " ليونارد " لفاليري. فلقد أزال فاليري بالقصد من ليونارد كل ما كان ليونارد الإنسان، لكي لا يحتفظ إلا بما يشكل ليونارد - العالم.

إن تأثير فاليري على الشعراء ظاهرٌ للعيان. وإنني لأرى سلفاً تأثير قصة السيد Teste على الروائيين، أفلا يعقل أن يكون تأثير " ليونارد " على نقادنا الفلاسفة الشباب أمراً مرغوباً فيه حقاً ؟ وعلى كل حال فإنهم لن يخسروا شيئاً بقراءته مرة أخرى أيضاً "[1] لنترك تسمية " النقاد الفلاسفة التي لا يصعب علينا تصور رأي فاليري نفسه فيها، ولنكمل هذا النص الذي استقاه، بنص آخر سيكون الأخير والأطول، وهو مستعار هذه المرة من " فزيولوجية النقد ".

لقد أورد تيبودي صفحة لشكسبير وعلق عليها ثم أضاف قائلاً :

" إن قراءتنا لهذه السطور التي هي لهوجو HUGO والتعليق الذي يتلوها ربما تذكرنا بفاليري. وفي الواقع إن مقالة " المدخل لمنهج ليونارد وفانسي " هو تصور بطريقة مماثلة " لشكسبير "، كما أنه يتوخى نفس الهدف، بيد أن الموقف صريح أكثر. إن فاليري ينبه قارئه إلى أن " ليونارد " الذي يقصده ليس هو " ليونارد " وإنما هو فكرة عن العبقرية قد استعار من أجلها بعض " ملامح من ليونارد " دون أن يقتصر عليها،

كما أنه قد ركبها مع غيرها. إن هم " فاليري " هنا وهناك هو بالضبط هذا الجبر المثالي وهذا الكلام الذي ليس مشتركاً وعلى مستويات عديدة، ولكنه مختلف وعلى مستويات متعددة.

وقد يعد هماً سواء في هذا او ذاك، وهو أساساً شبيه بقوة الإيحاء والتبدل التي يتخذها الشعر عندما يتقلص إلى جواهر.

" إن المدخل إلى منهج ليونارد " مثله مثل أعمال أخرى لفاليري، ما كان ليكتب لولا أن قدر له أن يعيش مع شاعر كان هو أيضاً قد راهن بحياته على هذا الجبر المستحيل وعلى هذه الصوفية الخارقة.

إن ما استحضر من تأمل " فاليري " و " ملارمي " كان مستحضراً أيضاً عن تأمل هوجو. والنقد الخالص نهل من نفس الينابيع الباردة مثل الشعر الخالص. وأقصد بالنقد الخالص ذلك النقد الذي لا ينصب على الذوات ولا على الأعمال... بل على الجواهر والذي لا يرى في رؤية الذوات والأعمال غير مبرر للتأمل في الجواهر[٥].

ويتبين لي من هذه الجواهر ثلاثة، وكلها قد اشتغلت وأقلقت كلا من " هوجو " و " ملارمي Mallarmé وكذا فاليري وأظهرت لهم لعبة التسامي في الفكر الأدبي، وهذه الجواهر هي :

" العبقرية " / والجنس الأدبي " / و " الكتاب ".

أما العبقرية فقد خصص لها كتابا " شكسبير " و " المدخل ". إنها الصورة العليا للشخص، واسم التفضيل بالنسبة للشخصي، ومع ذلك فإن سر العبقرية هو العمل على تفجير الفردية، هو كونها تمثل - فيما وراء الإبداع - التيار الإبداعي.

إن كل ما يشكل هذه الفكرة في الأدب، وحتى فوق العبقرية الشخصية أيضاً، ومن تحته التيار الذي يحمله، هو هذه الأشكال من الاندفاع الحيوي في الأدب والتي تسمى بالأنواع / الأجناس.

فبرونيير BRENETIERS كان محقاً حينما رأى في كل هذا، المشكلة الرئيسية للنقد العظيم، والذي ينبغي أن تبقى فيه نظرية الأنواع أعلى درجات طموحه.

ولقد جانب الصواب فقط حينما خلط بين حركة النقد وبين نوع من التطور منسوخ من نوع التطور الطبيعي، الذي زوده علم قد أسيء استيعابه بعناصره الجزافية الموجزة... لكن من المؤكد أن الأنواع توجد وتحيا، وتموت، وتتحول، والفنانون الذين يعملون في مختبر الأنواع ذاته يعرفون ذلك أكثر من النقاد... إن " ملارمي " لم ينظم الشعر إلا ليدقق جوهر الشعر، ولم يذهب إلى المسرح إلا ليبحث عن جوهر المسرح أيضاً، هذا الجوهر الذي كان يحب أن يراه في جلاء. وآخر هذه الجواهر " الكتاب ". فالنقد والتاريخ الأدبي طالما جانبا الصواب بمزجهما في نفس الحلقة، وبقذفهما في نفس الترتيب، ما يقال، وما يعني، وما يقرأ.

والأدب يكتمل تبعاً للكتاب، مع ذلك فليس هناك أقل ما يفكر فيه رجل الكتب[٦] من الكتاب... ونعرف إلى أي من التناقضات قد دفع " مالارمي " بالفكرة الوهمية للكتاب "[٧].

لنكتفي بهذا القدر من الاستشهاد ولنحاول العودة مرة أخرى إلى حركة التفكير التي تستخلص من هذه النصوص القليلة والتي يمكن أن تعيننا على تحديد فكرة ما عن النقد، والتي من أجلها سنحتفظ طواعية بمصطلحي " النقد الخالص " ولو من أجل قيمتها المثيرة في استعمال

الضمائر البسيطة كما سنحتفظ بزعامة " فاليري " التوجيهية : " فاليري الذي لن نبالغ أبداً، ولنفس الشيء، في التذكير بأنه قد اقترح نوعاً من التاريخ الأدبي يفهم على أنه " تاريخ للفكر باعتباره منتجاً ومستهلكاً للأدب ". ويمكنه أن ينتج " دون أن يتم فيه ذكر اسم كاتب ما ". ولنسجل مع ذلك أن " تيبودي " الاقل تشدداً من " فاليري " لا يتخلى بتاتاً عن مسألة الاهتمام على " أساس الفردانية " والتي يفسرها أولاً وبطريقة جد متميزة، على أنها تمثل معنى للخاصيات والفروق، وهذا يعني سلفاً الخروج من الوجدانية والدخول عن طريق لعبة المقارنات فيما يسميه " بلانشو BLANCHOT " (اللانهائي الأدبي)، ولكن لا يرى فيها وببساطة نهاية بل نقطة انطلاق بحث لا ينبغي أن ينصب في نهاية الأمر على المميزات الفردية ولكن على كلية كون طالما حلم بأن يجعل من نفسه جغرافية / ولنؤكد على الجغرافي لا المؤرخ / ويسميه في هذه المجالات وغيرها " بجمهورية الآداب ".

إن في هذه التسمية شيئاً يسترعي الانتباه ويرجع شيئاً ما حسب (هوانا) المعنى (الاجتماعي) أو قل الأكثر إنسانية، لما يمكن أن نسميه اليوم، وباعتدال أكثر بكلمة ماتزال عصرنتها المثيرة لم تكتشف بعد، ألا وهي الأدب. لنسجل على الخصوص هذه الحركة المتميزة لنقد ربما مايزال " غير خالص " والذي يمكننا أن نقول عنه أيضاً نقداً استبدالياً، وبهذا المعنى الذي تكون فيه العوارض المحتملة أي الكتاب والانتاجات ماتزال ماثلة فيه ولكن فقط بصفة حالات أو نماذج من الظواهر الأدبية المتجاوزة والتي يمكن القول أنها تصلح بمثابة فهرس لها فقط، مثل هؤلاء الشعراء الموهوبين كـ " هوفمان / HOFFMANN مثلاً أو سوينبون SWIN BURNE هؤلاء الذين وكل إليهم " باشلار

BACHELARD " مهمة النهوض بالمركب، دون أن يتركهم يجهلون بأن مركباً ما ليس أبداً أصيلاً – إن دراسة عمل كاتب ما – ولنقل إنه " تيبودي " الذي لن يكون " تيبودي " مثل ما لم يكن " اليونارد " لـ " فاليري " هو " اليونارد " لكنه سيكون مجرد فكرة عن العبقرية التي من أجلها سنستعير بعض ملامح " تيبودي " دون الاقتصار على هذه الملامح وبتركيباتها مع غيرها. ولسوف لن تكون بمثابة دراسة لكائن ما ولا حتى دراسة لعمل ما ولكن من خلال هذا الكائن وهذا العمل ستكون متابعة للجوهر.

وإذا أردنا العثور على التفسير الأوضح والجلي لهذا التناقض فلربما أمكننا أن نبحث عند " موريس بلانشو " و " جاك لا كان "، وفي هذه الفكرة التي تعد الآن مألوفة لدى الأدب، والتي لم يستطع النقد بعد ولا شك في ذلك أن يضطلع بجميع نتائجها التي لا تخص كاتباً أو صانع كتاب، وفي هذا الإطار يقول " فاليري " أيضاً على أن الكاتب ليس يقينياً بأحد، أو على إحدى وظائف الكلام أو الأدب ككلام، تتمثل في تحطيم قائلها واعتباره غائباً.

إن ما يسميه " تيبودي " العبقرية، يمكن إذن أن يكون هنا هذا الغياب للفاعل، وهذه الممارسة للكلام غير المستقر والمجرد عن مركزه، والذي يتكلم عنه " بلانشو" عندما يتطرق لتجربة " كافكا " مكتشفاً على " أنه دخل الأدب بمجرد أن استطاع تعويض ضمير المتكلم بضمير المخاطب هو... ويضيف بلانشو أيضاً على أن الكاتب ينتمي لكلام لا يتكلمه أحد ولا يخاطب به أحداً، وليس له مركز ولا يكشف عن شيء"[(٨)].

إن استخلاف ضمير المتكلم بضمير الغائب ليس بالطبع هنا إلا

رمزاً قد نجد له وجهة نظر صماء، ومعكوسة في الظاهر، في الطريقة التي يتخلى بها " بروست PROUST عن ضمير الغائب " هو " والممركز جداً لدى " جان سانتوي / J. ASNTEINT من أجل ضمير المتكلم غير الممركز والغامض في " البحث ".

إن ضمير المتكلم الذي يخص راوٍ ما ليس هو بالتأكيد لا الكاتب ولا غيره والذي يظهر جيداً كيف قابل " بروست " / عبقريته في اللحظة التي وجد فيها، حيث سيمكن لشخصيته أن تنفجر وتذوب على شكل فكرة. وهكذا فبالنسبة للناقد قد يكون الكلام على " بروست " أو على " كافكا " وليس شخصه، سوف يكون كلاماً لما يسميه " بروست " نفسه " الأنا العميقة " التي قال عنها وبكل قوة على أنها لا تظهر إلا في كتبه، تلك التي بينها في كتابه وبقوة، وبأنها " أنا بدون قرار " و " أنا بدون أنا "، أي هي بالتقريب عكس ما جرت العادة بتسميته " الفاعل ". وهذا الاعتبار " ولنقل عرضاً " يمكن أن يزيل الكثير من الأهمية بالنسبة لكل نقاش حول خاصية الموضوعية أو الذاتية للنقد : " فعبقرية " أي كاتب ليست على أصح تعبير بالنسبة للناقد و " للقارىء " لا مفعولاً ولا فاعلاً؛ ويمكن لعلاقة النقد والقراءة أن تصور الشيء الذي يبدد في الأدب بالذات ويصرف هذا التعارض البسيط جداً. أما الجوهر الثاني الذي يحدثنا عنه " تيبودي " وبمصطلحات ربما قد أسيْ اختيارها، فهو هذه الأنواع، التي يرى فيها أشكالاً من الدفع الحيوي الأدبي ؛ وهي صياغة فيها الكثير من المغامرة حيث تأتي " بروغسونيته " الخاصة لتحل مكان " الارونية " المزيفة " لبرونتيير "، والتي يستحسن ولا شك تسميتها بغض النظر عن كل مرجع حيوي بالبنيات الأساسية للخطاب الأدبي.

إن فكرة النوع في وقتنا الحاضر أولى أن يقال عنها أنها لم تلق

إقبالاً كبيراً وذلك ربما يعود بالذات إلى هذه العضوانية الفاحشة التي شابته في أواخر القرن الماضي، وبلا شك أيضاً وبالأخص لأننا اليوم نعيش عصراً أدبياً هو عصر ذوبان الأنواع ومجيء الأدب الذي هو حقاً تحطيم للحدود الداخلية للكتابة.

وإذا كان صحيحاً كما أسلفنا القول، فإن من مهمات النقد صب التجارب الأدبية الحديثة على أدب الماضي وقراءة القدماء على ضوء المحدثين لأنه ربما يقصد من وراء هذا كله إفراغ التجربة الأدبية الحديثة لفترة معروفة بأسماء مثل " لوتريامون / LEUERIAMONT "، وبروست / PROUST ، و " جوييس / JUYCE " موزيل MOSILE ، و" باطاي BATAILLE ، ويبقى مع ذلك أن شيئاً يكلمنا ويطالبنا وذلك عندما يذكرنا " تيبودي " بأن " مالارمي " لم يهتم بالشعر إلا لضبط جوهر الشعر، ولم يذهب للمسرح إلا ليبحث عن جوهره، وقد لا يكون صحيحاً أو ربما صحيحاً أن الخطاب ينتج ويتطور حسب البنيات التي لا يمكن انتهاكها، ذلك لأنها توجد اليوم في حقل لغته وكتابته. ولكي لا يحتفظ هنا إلا بمثل واحد جد واضح " فبنيفنيست " BENEVINISTE أظهر جلياً في فصل أو فصلين[٩] من كتابه " مسائل اللسان العامة "، الطريقة التي تتعارض بها أنظمة الحكاية والخطاب الأدبي في بنيات اللغة نفسها أو على الأقل في بنية اللغة الفرنسية بالاستعمال التحفظي لبعض الأشكال التي نستطيع أن نقوم بها انطلاقاً من " ومع " امتداداتها ليتبين لنا على الأقل أن السرد RECIT يمثل على وجه التقريب وحتى في أشكاله الأولية ومن وجهة نظر نحوية أيضاً ما يسميه " فاليري " في نطاق الشعر باللغة الواصفة " ميتالغة " ؟ وكل دراسة للأشكال السردية العظيمة كـ (الملحمة - الرواية... إلخ). ينبغي لها على الأقل أن تأخذ بعين الاعتبار هذا

المعطى كما أن كل دراسة للإبداعات الشعرية العظيمة، ينبغي أن تبدأ بما يسمى حديثاً ببنية اللغة الشعرية. وهذا ينطبق تلقائياً وبنفس الدرجة على جميع أشكال التعبير الأدبي الأخرى، وعلى سبيل المثال فإنه قد يبدو من القريب أن أحداً لم يفكر (على الأقل حسب معرفته) في أن يدرس لنفسه وفي نظام موارده ونظام مجبراته الخاصة، نوعاً من الخطاب الأساسي كالوصف. إن هذا النوع من الدراسة الذي هو فقط في طريق التكون، والذي هو أساساً على هامش الأطر الرسمية للتعليم الأدبي، يمكن حقيقة أن نطلق عليه اسماً عتيقاً جداً وبالأحرى لا قيمة لـه : " البلاغة ". ومن جهتي فلا أرى أي مانع في سبيل أن يكون النقد كما نتصوره – ولو جزئياً – شيئاً شبيهاً ببلاغة جديدة. ونريد أن نضيف فقط (والإشارة هنا " لبينفينست " يقصد أن تجعله يسمع) على أن هذه البلاغة الجديدة تدخل بطبيعة الحال كما توقع " فاليري " في تبعية اللسانيات التي هي دون شك التخصص العلمي الوحيد الذي يملك كلمة الفصل حول الأدب كما هو، أو الأخذ بكلمة ياكبسون JAKOBSONS (مرة أخرى حول ما يتعلق بأدبية الأديب).

والجوهر الثالث الذي يورده " تيبودي " والأكثر اتساعاً هو (الكتاب) ؛ ولا حاجة بنا إلى أي تغيير وستعفينا الاشارة إلى " مالارمي " بسهولة من كل تعليق. ولكن علينا أن نعرف إرادة تيبودي التي تذكرنا بقوة على أن " الأدب يتم ويكتمل من خلال وظيفة الكتاب، وأن النقد أخطأ في تهميش التفكير في الكتاب ومزج " ما يقال، ما يغني، وما يقرأ " في نفس السلسلة. إن كون النقد ليس فقط كلاماً ولكن في نفس الوقت وبكل دقة وسعة يتمثل أيضاً في " الكتابة "، وكون العالم كما كان يقول " كلوديل " بحق، هو من أجله وهو أمامه وهو فيه، وليس عبارة عن مشهد فقط ولكن عبارة عن نص يجب فكه ونقل الرموز المتعلقة به.

إن في كل هذا حقيقة ربما لم يخصص لها النقد اليوم بعد كل الاهتمام ويخبرنا أخيراً عن أهمية التفكير " المالارمي " انطلاقاً من جوهر من جواهره (الكتاب). وهذا على عكس تقليد عتيق جداً أو أصلي تقريباً في ثقافتنا (لأنه يعود بنا إلى عهد أفلاطون) والذي كان يجعل من الكتابة مجرد مساعد بسيط للذاكرة، ومجرد آلة للتسجيل والمحافظة على الكلام أو بدقة أكثر، على الكلمة.. تلك الكلمة الحية التي اعتبرت غير قابلة للاستبدال لحضور مباشر للمتكلم أثناء خطابه. على عكس ذلك التقليد فنحن اليوم بصدد فهم أحسن، وهذا على الخصوص بفضل دراسات " جاك دريدا " حول " علم النحو " الشيء الذي استتبع سابقاً أقوى الحدسيات النافذة في اللسانيات " السوسورية "، على أن الكلام أو على الأصح اللغة نفسها تعتبر " كتابة " ؛ أي بعبارة أخرى لعبة مبنية على التباين الخالص وعلى الفضائية حيث إن العلاقة الفارغة هي الدالة وليست الكلمة المفعمة. " هذا ما يقول عنه " بلانشو " : (بأنه نظام العلاقات الفضائية المعقدة جداً، الذي لا فضاءه الهندسي العادي ولا فضاء الحياة العملية يمكننا من إدراك الأصالة ")[١٠].

يجب أن يكون زمان الكلمة مُتَموضعاً، وفي بعض الحالات مكوناً سابقاً في فضاء اللغة وأن تكون علامات الكتابة (بالمعنى المبتذل)، وبطريقة معينة في تنظيمها، مرتبطة جيداً ببنية هذا الفضاء كأصوات الكلام في تسلسلها الزمني، وهذا لا يختلف عن الفكرة التي يمكن أن يكونها عن الأدب. يقول "بلانشو " إن ضربة نرد coup de dés تريد أن تشغل هذا الفضاء " المتحول إلى شعر ". وإن كل كتاب، وكل صفحة هي بطريقتها الخاصة شعر لفضاء الكلام الذي يتم على مرأى القراءة - إن النقد ربما لم يفعل شيئاً ولن يستطيع فعل شيء مادام لم يقرر اعتبار كل

عمل أو كل جزء من عمل أدبي بمثابة نص أولاً : أي بمثابة نسيج من الصور حيث يرتبط ويفتل (في الوسط المتناقض للصفة والمؤلف) زمن (أو كما يقال حياة الكاتب وهو يكتب) وزمن (أو حياة) القارىء وهو يقرأ. الشيء الذي يجر الجزء إلى الكل كما قال " فليب سوليريس / ph. Sollers " وبكل تأكيد أن " المسألة الأساسية لم تعد اليوم مسألة الكاتب والنتاج "، بل هي مسألة " الكتابة والقراءة "، والمطلوب منا بالتالي هو تحديد حيز جديد يمكن أن تدمج فيه هاتان الظاهرتان وذلك في حالة تقابل وتزامن، حيز مقوس، أو وسطاً للتبادل والمعكوسية حيث نتمكن أخيراً من التواجد إلى جانب لغتنا... إن الكتابة مربوطة إلى فضاء يكون فيه الزمن قد " صنع " بشكل من الأشكال ولن يكون سوى هذه الحركة الدائرية والاجرائية "[11]. يعتبر النص بمثابة خاتم " موبيوس / MOBIOS " حيث يدور ويتبادل بدون مهادنة الوجه الداخلي الدال، والوجه الخارجي المدلول، أو بمعنى آخر وجهي الكتابة والقراءة، حيث لا تفتنا الكتابة ولا تتوقف عن القراءة، وحيث القراءة لا تتوقف عن الكتابة والمكاتبة. يجب أن يدخل الناقد أيضاً في لعبة هذا المحيط الغريب المعكوس، ويتحول بذلك كما يقول " بروست " وككل قارىء حقيقي إلى " قارىء حقيقي لنفسه ".

وكل من قد يغيب عنه ذلك سيبدو بكل بساطة على أنه لم يعرف قط ما معنى القراءة. قد يكون هناك حقاً الكثير مما يمكن أن يقال حول المواضيع الثلاثة التي يقترحها " تيبودي " ليتاملها (النقد الخالص)، ولكن ينبغي هنا أن نبقى عند حدود هذا التعليق المختصر، السريع. أكيد، – وزيادة على هذا – ، أن هذه الجواهر الثلاثة ليست هي الوحيدة التي في إمكانها ومن المفروض عليها أن توقف التفكير النقدي. ويبدو –

على العكس من ذلك - أن " تيبودي " يشير هنا إلى الأنواع من الإطارات والمستويات القبلية للفضاء الأدبي، وأن مهمة النقد الخالص ستكون داخل هذه الإطارات. وهي الارتباط أيضاً بجواهر من نوع خاص، ولو أنها جواهر استعلائية عن ذاتية الإبداعات. سأقترح تسمية هذه الجواهر الخاصة وبكل بساطة، " أشكالاً " - على أن تؤخذ كلمة " أشكال " هنا بمعنى خاص إلى حد ما سيكون تقريباً المعنى الذي تعطيه لها في اللسانيات مدرسة " كوبنهاغن ". ونحن نعلم على كل حال أن " هيلمسليف " كان يقابل الشكل، ليس كما اعتمد في الطريقة المدرسية (بالعمق) أي (بالمضمون)، ولكنه كان يقابله (بالمادة)، أي الكتلة الجامدة، إما للحقيقة الفوق - لسنية (مادة المضمون)، وإما للوسائل الصوتية أو غيرها التي يستعملها الكلام (مادة للتعبير).

إن ما يجعل من الكلام نظاماً للعلامات، هو الطريقة التي يتقاطع بها المضمون والتعبير ويتبنيان في علاقتهما التمفصلية المتبادلة المحددة للظهور المرتبط لأحد " أشكال المضمون " ولأحد " أشكال التعبير ". إن ميزة هذا التقسيم الجديد، فيما يخصنا هنا، تكمن في أنه يبعد التقابل العادي التافه بين الشكل والمضمون، والواقع كتعارض بين الكلمات والأشياء، بين " الكلام " و " الحياة "، ويلح على العكس من ذلك على التضمن المتبادل بين الدال والمدلول، الذي يتحكم في وجود العلامة. وإذا كان التعارض الدائم ليس بين الشكل والمضمون، ولكن بين الشكل والمادة، فإن (الشكلانية) لن تقوم على إعطاء الأهمية للأشكال على حساب المعنى / وهو أمر لا يعني شيئاً - بل على اعتبار المعنى في حد ذاته شكلاً منقوشاً في استمرارية الواقعي، بناء على التقطيع بمجموع نسق اللغة، فالكلام لا يمكن أن (يعبر) عما هو واقعي إلا " بمنطقه " وهذا

النطق هو نسقٌ من الأشكال سواء على مستوى الدال، أو على مستوى المدلول. والحال أن ما له قيمة في الفعل اللساني البسيط يمكن أن تكون له قيمة على مستوى آخر MUTATIS MUTANDIS بالنسبة لهذا الفعل " الفوق – لسني " (حسب التعبير الذي يلصقه " بنفينست / BENEVINISTE " بلغة الأحلام) الذي يمثله الأدب : بين كتلة الواقع العديم الشكل والكتلة العديمة الشكل أدبياً أيضاً. فإن كل (جوهر) أدبي يتوسط بين نظام للتمفصل هو بكيفية معقدة ومبهمة، شكل للتجربة، أو شكل من أشكال التعبير. إن هذه الأنواع من العقد الشكلية بإمكانها أن تكون الموضوع العظيم والأهم لنوع من النقد الذي تُسميه، بلا تمييز شكليا أو تيماتياً – إذا أردنا حقاً أن نجعل لمفهوم (الموضوع) انفتاحاً على مستوى الدال مناظرة لتلك التي أعطيناها من قبل لمفهوم الشكل على مستوى المدلول. ذلك أن شكلانية كالتي نقصدها هنا لا تعارض نقد المعنى و (المادة) ولا تأخذ بعين الاعتبار دور الشكل في (صنع المعنى).

ولنسجل من جهة أخرى أن هذا النقد سيتعارض بنفس القوة (كما فعل بحق بعض الشكلانيين الروس) مع نقد قد يرجع العبارة إلى مادتها الصوتية، أو الخطية أو غيرها. إن ما تبحث عنه الشكلانية أولاً هو هذه المواضيع – الأشكال وهذه البنيات ذات الواجهتين حيث تنطق في نفس الوقت المواقف اللغوية والمواقف الوجودية التي يكون ترابطهما ما تسميه التقاليد، وبعبارة مبهمة لحسن الحظ (أسلوباً). وهكذا ولكي آخذ مثالاً من تجربتي الخاصة في النقد ، (الشيء الذي سيجنبني على الأقل من توريط الغير في محاولة نظرية غير مضمونة المخرج)، ظننت في السابق أنني قد وجدت في الباروكية الفرنسية، كما صورها لنا " مارسيل ريموند M. RAYMOUD بعض الايثار لوضعية يمكن أن تبدو مميزة في ذات الوقت بنظرتها للكون أو قل ببلاغيتها.

هذه الوضعية هي أساساً " الدوار " وبدقة أكثر دوار السيمترية، الجدلية الجامدة للنفس وللآخر، وبين التمايز والتطابق، التي تنطبع - مثلاً - في طريقة معينة لتنظيم العالم حول ما يسميه " باشلار " : معكوسية المشاهد الكبرى للماء ". وفي الالتجاء إلى صورة أسلوبية تعمل على الجمع بين مصطلحين مشهورين بتضادهما في رابطة من الكلمات المتناقضة : " طيور التموج / أسماك الفضاء ". إن فعل الأسلوب يكمن هاهنا بالطبع ؛ وحتى نعود لمفردات لغة " البروستية " وهو في نفس الوقت من مستوى التقنية " و " الرؤية " : إنه ليس شعوراً خالصاً (سيعبر عن نفسه بأحسن ما يمكنه) ولا طريقة بسيطة في الكلام (قد لا تعبّر عن شيء) إنه بالضبط أحد " الأشكال " وإنه طريقة تملكها اللغة لتقسيم وتنظيم الكلمات والأشياء في نفس الوقت. وطبعاً هذا الشكل ليس الامتياز[17] هو الخاص للباروكية، وإن كان بإمكاننا ملاحظة أن " الباروكية " استعملته استعمالاً واضح التطرف، وإنه بإمكاننا أيضاً البحث عنه في أماكن أخرى، ويجوز ولا شك أن نهتم بهذا " الجوهر " أكثر من الاهتمام بمختلف المصادفات التي استطاع عن طريقها أن يظهر أحياناً.

ولتوضيح هذا الكلام أكثر بمثال جد شخصي أيضاً، ولكن أقل نموذجية سأقول أن شكل " الطرس " أو شكل الطباعة الفوقية ، قد بدا لي كخلاصة مشتركة لكتابة " بروست " (إنها الاستعارة الشهيرة لبنية عمله ولنظرته للأشياء والكائنات، وإنها لم تتطلب عندي إذا جاز لي.. استعمال هذه العبارة، (الرغبة النقدية)، إلاّ أنها كانت تنظم عنده، بحركة واحدة ووحيدة فضاء العالم وفضاء اللغة.

وحتى ننهي هذا الكلام، ودون أن نبتعد كثيراً عن دليلنا السابق،

فلننقل كلمة حول قضية سبق لـ " تيبودي " نفسه أن أثارها في أكثر من صفحة من تأملاته النقدية والتي لم تفتأ من يومها تثري النقاش.

وهذه القضية هي المتعلقة بالعلاقات بين النشاط النقدي والأدب، أو إذا شئنا هي معرفة هل الناقد كاتب أم لا.

لنسجل أولاً أن " تيبودي " هو أول من أوجد لنفسه مكاناً متميزاً في اللوحة النقدية لما كان يسميه نقد الأساتذة. ويتعلق الأمر طبعاً بالعمل النقدي لأولئك الذين نعتبرهم عادة مبتكرين. ويكفي أن نستحضر أسماء " ديدرو DIDROT " و " بودلير BAUDELAIRE " و " بروست PROUST " لنعرف أن أحسن ما في النقد، وربما منذ أن كان، يوجد هنا.

ولكننا نعلم أيضاً أن هذا المظهر النقدي للنشاط الأدبي لم يتوقف على التطور منذ قرن من الزمن، وأن الحدود بين العمل النقدي والعمل غير النقدي تسير شيئاً فشيئاً نحو الانطماس، كما تشير إليه أسماء كل من " بورجيس BORGES أو " بلانشو BLANCHOT ".

ويمكننا جداً أن نعرف النقد الحديث وبدون سخرية، بأنه نقد المبدعين بدون إبداع، أو الذين يكون إبداعهم بشكل ما هو هذا الفراغ المركزي، هذه البطالة العميقة، التي سيصورها إبداعهم النقدي كشكل معقر. وبهذا المعنى فإن العمل النقدي يمكن أن يظهر كنوع من الإبداع المتميز جداً في عصرنا هذا. ولكن هذه القضية في الحقيقة ليست على ما أظن ملحة جداً. إن مفهوم الإبداع هو من أغمض المفاهيم التي ولدتها تقاليدنا النقدية. إن التمييز البليغ ليس بين أدب نقدي وأدب " خلاق "، ولكن بين وظيفتين للكتابة تتعارضان داخل نفس (النوع) الأدبي.

إن ما يجر الكاتب بالنسبة لنا في مقابلة الإنسان العادي الذي يسميه " بارت BARTHES " كاتب " - هو أن الكتابة ليست بالنسبة له وسيلة للتعبير، ولا للنقل، أو أداة، بل هي مكان فكره بالذات. وكما سبق لنا أن قلنا في عدة مناسبات فإن المؤلف هو الذي لا يعرف ولا يستطيع أن يفكر إلا في صمت وسرية الكتابة، هو الذي يعرف ويشعر في كل لحظة بأنه حينما يكتب، لا يكون هو الذي يفكر كلامه، ولكن كلامه هو الذي يفكره ويفكر خارجه. بهذا المعنى يظهر لنا طبيعياً أن الناقد ليس بإمكانه أن يقول عن نفسه أنه ناقد ما لم يدخل هو أيضاً فيما يمكن تسميته " بالدوار "، أو إذا شئنا، اللعبة الآسرة والقاتلة للكتابة.

ومثل الكاتب - وككاتب - فإن الناقد لا يعرف لنفسه إلا مهمتين تتداخلان في واحدة وهي : الكتابة، الصمت.

المراجع

١ـ Communication à gl décade de Cerisy - la - salle sur " Les chemins actuels de la " critique " Septembre 1966.

الاتصال بعشارية cerisy - la - salle " الطرق النقدية الحديثة " شتنبر ١٩٦٦.

٢ ـ - Reflexions sur la critique, p. 244.

تأملات حول النقد ص : ٢٤٤ / ٣٤٤.

٣ ـ المرجع السابق، ص : ١٣٥ - ١٣٦، موقع من طرفنا.

٤ ـ المرجع السابق / ص ١٩١ - ١٩١.

٥ ـ نحن الموقعون : C'est nous qui Soulignons

٦ ـ المقصود هنا هو النقد : Il s'agiteici du critique

٧ ـ فزيولوجية النقد ، ص : ١٢٠ - ١٢٤ : Physiologie de la critique

٨ ـ الفضاء الأدبي ص : ١٧. L'Espace Littéraire P :

٩ ـ XIX " Les Relations de temps dans verbe Français " et XIX de la Subjectivitê dans le language ".

القرن ١٩ – العلاقات الزمنية في الفعل الفرنسي " وفي القرن ٢٠ – " من الذاتية في اللغة ".

١٠ ـ الكتاب المستقبلي، ص : ٢٨٦ : Le Livre à venir , p

١١ ـ " Le Roman et L'expérience des limites ", conférence Tel quel du 8 décembre 1965, in lagiques , p. 237 - 238..

" الرواية وتجربة الحدود " محاضرة – تيل كيل – ٨ دجنبر ١٩٥٥ ص ٢٣٧ – ٢٣٨.

ترجمنا الفصل من كتاب : **FIGURES II GERARD GENETTE** Editions du Seuil 1969

النص تحت عنوان : **- RAISONS DE LA CRITIQUE PURE**



الإنشائية الحديثة وحدود مقاربتها للنص السردي

محمد رجب الباردي

هل يمكن الجزم منذ البدء أن مقولة النصّ التي يقوم عليها هذا الملتقى العلمي الكبير هي في الحقيقة مقولة إنشائية وأليست الانشائية في نهاية الأمر هي نظريّة النصّ أي " علم نسيج العنكبوت " على حدّ استعارة رولان بارت[١] وما النصّ عنده إلا نسيج، نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى / (الحقيقة) ويختفي هذا القدر أو ذاك، فهو يَقْمَعُ ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم تنفك الذّات وسط هذا النسيج - هذا النسيج - ضائعة فيه، كأنّها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الافرازات المشيّدة لنسيجها[٢] ومهما كانت العلاقة بين مفهومي النصّ والخطاب[٣] فإنّ الانشائية بما هي علم الأدب لا ترمي إلى " تسمية " المعنى ولكنّها تسعى إلى معرفة القوانين العامة المؤدية إلى نشأة الأثر الأدبي "[٤] وهي قوانين تسعى الانشائيّة إلى كشفها من داخل النص الأدبي ذاته ولذلك فلا تهتمّ الانشائيّة بالأثر الأدبيّ في حدّ ذاته بل " بخصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي"[٥] أي في نهاية الأمر بأدبيّته وفق المصطلح الشائع وقد درست الانشائيّة منذ نشأتها الأولى على يد فلاسفة اليونان، الأصناف الخطابية المختلفة والأجناس الأدبية المتنوّعة، ولئن كان الشعر في القديم سيّد الأجناس الأدبيّة وجدت فيه الانشائيّة مجالاً واسعاً للبحث والتنظير[٥] فإنّ النّص السرديّ استطاع أن يستقطب اهتمام الانشائيّة منذ نهاية الربع الأوّل من هذا القرن. وقد تبلورت نظريّة انشائيّة في تحليل النّص السّرديّ تسعى إلى أن تكون علميّة عندما ضبطت مجموعة من

القوانين الداخليّة التي يقوم عليها النصّ السرديّ مهما كان نوعه وتريد أن يَكُوُن في نفس الوقت نظريّة كونيّة شاملة إذ لا تعترف بالخصوصيّات الحضارية لهذا النّص السرديّ أو ذاك.

ذاك كان مشروع الشكلانيين الرّوس من خلال نصوصهم النظريّة وأعمالهم الإجرائية.

يقول بوريس ايخنباوم " لَقَدْ كُنَّا في عَمَلِنَا العِلمِيِّ، نقدّرُ النظريّة كفَرْضِيَّةٍ للعمل فقط، نستطيع بمساعدتها أن نُشيرَ إلى الوقائع، أو نَفْهَمَ الوقائع : نكتشف صفتها النظاميّة التي بفضلها تغدو تلك الوقائعُ مادةَ للدّراسةِ كنّا نضع مبادىءَ ملموسةً ثم نتمسك بها في حدود إمكانية تطبيقها على مادةٍ ما، فإذا اقتضت المادةُ تعقيداً أو تغييراً لمبادئنا فعلنا ذلك مُبَاشَرَةً " ثم يضيف " نحن لا تميّزنا " الشكلانية " كنظريةٍ جَمَاليّة ولا " المنهجية " التي تمثّل نظاماً علمياً محدداً لكن الرّغبة في خلق علم أدبي مُستقلّ انطلاقاً من الخصائص الجَوْهَريّة للمادةِ الأدبيّة، فهدفنا الوحيد هو الوعيُ النظريُّ والتاريخيُّ بالوقائع التي تخص الفن الأدبي بما هو كذلك[1].

لقد قطع الشكلانيّون الرّوسُ مع المناهج النّقديّة السّائدةِ في عصرهم وذلك عندما اعتبروا النُّصُوصَ السّرديّة في ذاتها وفي مُكوّناتِها النّوعية على أنّها صيغة من صيغ الكلام فاخترَعوا مَنْهجاً يَطْمَحُ إلى أنْ يَكونَ عِلْماً يُفكّكُ المكونَاتِ النّوعيّة للمادةِ الأدبيّة المدروسةِ ويعزف عن أي سَعْيٍ إلى التّفسير أو التأويل قد يصل الظاهرة الأدبية بالمجتمع أو بالعالم أو حتى بشخصية الكاتب.

ومن خلال مقال " نَظَرِيَّةُ الأغراض " لتُومَاشفسْكي، يمكن أن

نقول إنّ الشكلانيين الرّوس قد حـدّدوا مَجْمُوعَة مـن المفـاهيم الأساسيّة المتعلقةِ بتحْليل النّص السرديّ سيظل أثرها واضحاً في المنهج الانشـائي كمفهوم الغرض وهـو مفهومٌ شـاملٌ يوحّد المـادة اللّغويّة للعمل الأدبي ومفهوم الحافز الذي هو بمثابة الوحدة الغرضية الصغـرى التـي يستحيل تَفْكِيكها في النص السردي ومفهوم المَتْن الحكائي باعتبَاره مجموعة مـن الحوافز المتتابعة تَتَابُعاً زَمَنيّاً وحسب النّتيجَةِ والسّبَب أي إنّـه مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنـا بهـا خـلال العمل (فقصّة سعيد حزوم في ثلاثية البحر لحنّا مينة تقوم على مجموعـة مـن الأحداث الرئيسية المترابطة زمنياً أو ترابط النتيجة بالسبب (اختفاء صالح حـزوم الأب - بحث سـعيد حـزوم الابن عن أبيـه - هـذا البحـث يـؤدي إلـى مغامرات عديدة إلـى أن يبلـغ البطـل مرحلـة الشيخوخة)، إن كُـلَّ هـذه الأحداث تُمثِّل المتـن الحكـائيّ فـي هـذه الرواية الطويلة، وكذلك مفهوم المبنى الحكائي الذي يقتضي ترتيباً للحوافز يقتضيه التّتابعُ الذي يلتزمـه في العمل ويراعي مـا يتبعهـا مـن معلومـات تعينهـا للقـارىء. وإذا كـان المتن الحكائي هو ما قد حدث فعلاً فإنّ المبنى الحكائي هو الطريقةُ التـي تعرض بها الأحداث والطريقةُ التي يَتَعَرَّفُ بهَا القارىء عليها وقد أطنب تُومَاشفسكي في الحديث عن أنـواع الحوافز (حوافز التقديم - الحوافز الديناميكيـة والحوافـز القـارة) ومَيَّزَ فـي مفهـوم التحفـيز بيـن التّحفـيز التأليفي والتحفيز المزيف والتحفيز الواقعـي والتحفيز الجمـالي. واعتَبـر الشخصية حَافِزاً من الحوافز المتصلة أو المُشتَرِكَةِ (associés) ووظيفتها هي تجميع الحوافز ووصلُ بَعْضها ببعضها الآخر فهـي تقـوم بـدور خَيْطِ مُرْشدٍ يسمح بالاسترشاد بَيْنَ رُكَام مـن الحوافـز وبـدور وسيلة مسـاعدة لتصنيف الحوافـز المختلفـة وتنظيمهـا[٧] وأعطَـى مَفْهُومـاً شـكليّاً للحبكةِ

وهي تَطَوُّرُ الفِعْل الرّوائي ومجموعة الحوافز التي تميّزه وهو تطوُّرٌ يُؤدّي إمّا إلى تلاشي الأزمة أو إلى خلق أزمات جديدة وكذا فِعل بـالعُقْدَةِ وهي مجموع الحوافز التي تغتصب سكونيّةَ الوضعية الأولى وهي تتحكم عادةً في مجرى المتن الحكائيّ بينما تَنْحَصِرُ الحبكةُ فـي تَبَدُّلاتِ الحوافز الرئيسيّة التي يتمّ إدخالُها بواسطة العقدة. إنّ مثْلَ هذه المفاهيم ستظلُّ مصدراً أساسيّاً للإنشائيّة الجديدة في تحليلها للنّص السّرديّ.

لقد لَعِبَ البنيويون الفرنسـيون دوراً رئيسـيّاً فـي مـا يُسَمَّى بالانشائيّة الجديدة عندما حددوا موضوع الأدبية تحديداً ينزع أكْثَرَ إلـىَ الدقَّةِ واعْتَبَرُوا الخِطَابَ الأدبي موضـوع الأدبيّـة وليـس الأدب عامّـة وعرفوا الانشائيّة بأنها النظرية العامةُ للأشكال الأدبيّة وهي نظريّة تسعى إلى كشف الخصائص النوعيّة للأدب من خلال الخطاب وحده.

إنَ كلّ دراسةٍ بنيويةٍ لأثرٍ ما تقوم على مبدأين أساسيين هما التفكيك (التقطيع) وإعادة البناء (التأمل في الخصائص التي تميز بناء العمل) أو التفكيك والضم حسب عبارة رولان بـارت، فـالتّفكيكُ يُنْتِـجُ وَحَدَاتٍ فَهْوَ مِنْ بَابِ الشَّكْلِ والضمُّ يَجْمَعُ هذه الوحداتِ في وحداتٍ مِنْ مستوى أرقى فهو من باب المعاني.

لقد اهتمّ الشكلانيون الرّوس من قبل بتفكيـك العمـل إلـى وَحَدَاتٍ غَرَضِيَّةٍ قَصْدَ الوُصُول في النّهاية إلـى الأجزاء غير القابلـة للتفكيك أي الجزئيات الصغيرةِ للمادة الغرضيّة (مثال : لقـد حل المسـاء) وقد سمى توماشفسكي كما أسلفنا هذا الجُزْءَ الذي لا يقْبَلُ التفكيك " حـافزاً (motif) وقد اهتمّ V. Propp بتقسيم الحكاية الشّعبيّة إلى وحداتٍ قصصيَّةٍ صُغْرَى أطلق عليها اسم " الوظائف " وقد عرف الوظيفة قـائلاً : نعنـي بالوظيفـة

عمل شَخص من الشخوص محدَّداً من وجهة نَظَر مدلوله في نمــوّ الحركة".[8] فالوظائف عنده هي العناصر الأساسيّة المكوّنة للحكاية وهـو يعتبر أن العنـاصر القـارة المتميّزة الوجود في الحكايــة هـي وظـائف الشخوص مهما كان هؤلاء الشّخوص ومهما كانت الكيفية التي تؤدّى بها هذه الوظـائفُ بيد أن فـف - بـروب لـم يتعمـق كثيراً فـي تحليل مفهـوم المقطوعة فهو يكتفي بقوله " المقطوعة هي سلسلة من الوظـائف (une série de fonctions) أو قوله " قد تحتوي الحكاية كثيراً مِنَ المقطوعـات وعندما نحلّل نصّاً لابُدّ من تحديد عدد المقطوعات التي يتكوّن منها أولاً " وهو يعتبر الحكاية القصيرة مقطوعةً كاملةً في حين يمكن تقسيم الحكايـة الطويلة إلى مجموعة من المقطوعات تدرج وِفْقَ أشكالٍ مختلفة، بيد أنّ البنيويين الفرنسيين قد استفادوا من هذا المنهج العـام فـي تحليل النّص السّرديّ فاستعاروا مفاهيمَه الأساسيّة فرولان بارت يعتبر الوظيفة أدنـى وحدة قصصية والمعيار الوحيد لتحديدها هو المعنى وهو مفهوم لا يبتعـد كثيراً عن مفهوم بروب ذلك أنّ الصِّفة الوظائفيّـة لبعض مفـاصل القصـة هي التي تجعل منها وحداتٍ والوظائف مستقلة عن الوحـدات اللغويـة، إذ ليس من الضروري أن تكون موافِقَةً لها فقد تكون لفظاً وقد تكون أوسـع من الجملة. وقد عرّف رولان بارت المقطوعة بأنّها سِلْسِلَةً مَنْطقيّـةً مـن الوظائف المحورية تربط بينها علاقةَ تضامُن وهـي تنفتـح عندمـا يكـون أحد عناصرها بدون سابق متضامن وتنغلق عندما لم يعد لِعنصر آخر من عناصرها تابعٌ وقد قسّمها إلى قسمين : مقاطع كبرى ومقـاطع صغـرى، فإذا كـان اللقـاء بيـن شـخصين يمثـل مقطوعـة كـبرى فـإن مـدّ اليـد والمصافحة وترك اليد هي مقاطع صغرى تنضوي تحـت مقطوعـة اللقـاء الكبرى. والمقطوعة عند تودوروف تتكوّنُ من خمس جمل قصصية تمثـل

حالات الاستقرار والاضطراب التي تعيشها الشخصية ذلك أنّ كلّ قصّة هي حركةٌ بين توازنين متشابهين ولكن ليسا متطابقين[٩] وهذه الجمل القصصية هي الاستقرار، الاضطراب، الاضطراب المعاكس، إخلال التوازن، التوازن الجديد. ودون الوقوع في تفاصيل المنهج نقترح مثلاً إجرائياً يتمثّل في تحليل نص رحلة ابن القارح في رسالة الغفران وفق نموذج تودوروف الانشائي.

إنّ نصّ رحلة ابن القارح إلى اليوم الآخر هو بمثابة الجملة الاعتراضية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري بل هو جملة اعتراضية مطولة بدايتها " فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل - إن شاء الله - بذلك الثناء شجر في الجنة لذيذ اجتناء، ونهايتها " وقد أطلت في هذا الفصل ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة ".

يتميّز هذا النصّ في بنائه وتركيبه بما تتميّز به نصوص الرحلات عادة إذ كثيراً ما تقوم شكلاً على أسلوب " التنضيد " فباب الرحلة في رسالة الغفران هو تتابع قصص قصيرة مستقلة الواحدة عن الأخرى تجمع بينها الشخصية المركزية وهي شخصية ابن القارح. (قصة الأعشى - قصة زهير بن أبي سلمى - قصة عبيد بن الأبرص - قصة عدي بن زيد - قصة العلج الوحشي - قصة أبي ذؤيل الهذلي - قصة النابغتين - قصة خمس نفَرٍ على خمس أنيق - قصة ابن القارح نفسه - قصة المغنيتين : حمدونة وتوفيق السوداء - قصة الجن العفريت - قصة الأسد - قصة إبليس - قصة عمرو بن كلثوم.

ويمكن أن نقطع هذا النص تقطيعاً شكلياً، فهو يقوم على ثلاثة مقاطع كبرى يمكن أن نعنونها كما يلي : ابن القارح في الجنة - ابن

القارح في النار – ابن القارح يوم الحشر وهو تقطيع لا يراعي إلا تحول الشخصية المحورية من مكان إلى آخر لأن الوظائف داخل هذه المقاطع واحدة لا تتغير فكل مقطع من هذه المقاطع الثلاثة يحوي مجموعة من المقاطع الصغرى في شكل قصص صغيرة منتهية ومتشابهة وظائفياً ولذلك يمكن أن نقول إنّ الرّحلة تنبني على ما لا يقل عن سبعة عشر مقطعاً يشدُّ بينها نظامٌ يستمدُّ منطقه من النمط الثالوثي : تواصل، خطر، حماية.

وسنكتفي بتحليل مقطع واحد لتأكيد رأينا

قصة الأعشى محور التواصل

اللقاء : يهتف هاتف

سؤال وحوار : أتشعر أيها العبد المغفور له لمن هذا الشعر ؟

– نعم حدثنا أهل ثقتنا عن أهل ثقتهم

الاكتشاف : فيقول الهاتف : أنا ذلك الرّحل – شاب غرانق – عبر في النعيم المقانق قد صار عشاه حوراً معروفاً وانحناء ظهره قواماً موصوفاً

ـ الطلب : أخبرني كيف كان خلاصك من النار وسلامتك من قبيح الشنّار؟

إنها أربع وحدات وظيفية دنيا باعتبار معناها تنضوي في محور أساسي هو محور التواصل.

محور الخطر : " سحبتني الزبانية إلى سقر " إنها وحدة وظائفية واحدة تندرج ضمن هذا المحور.

محور الحكاية :

يقوم هذا المحور على أربع وحدات وظائفية دنيا هي الآتية :

- طلب الاغاثة : فزجرهم عني وقال ما حرمتك ؟

- الحجة : أبيات من الشعر

- الخلوة والاستشارة، فذهب علي إلى النبي - صلى الله عليه وسلم - فقال : يا رسول الله، هذا أعشى قيس، قد رَوَى مَدْحَه فيك، وشهد أنك نبي مرسل فقال : هلا جاءني في الدار السابقة ؟ فقال علي : قد جاء ولكن صدته قريش وحبه للخمر.

- الشفاعة المشروطة : فشفع لي فأدخلت الجنة على أن لا أشرب فيها خمراً.

وعلى هذا النحو تقوم بقية المقاطع السبعة عشر فهي لها نفس المحاور ونفس الوظائف الدنيا داخل هذه المحاور ويشد بينها نظام هذه خصائصه :

- إنّ كلّ هذه المقاطع التي يقوم عليها بناء النص القصصي هي مقاطع متوازية تبدأ البداية نفسها وتنتهي النهاية ذاتها وتنمو في الداخل على نفس الوتـيرة ولا تختلف إلا من حيث طول المحور أو قصره أو غياب عنصر من عناصره أو إضافة عنصر جديد داخل المحور كأن يطول الجدال اللغوي أو المتعلق بالرّواية وكأن يقتصر التواصل على اللقاء أو يطول من جديد من محور الحماية بطرق مختلفة منها تكريم الخروج من التجربة بطلب إنشاد قصيدة (عدي بن زيد العبادي : ألا تنشدني الصادية فإنها بديعة من أشعار العرب) أو عن طريق منادمة فيها شراب ورقص وغناء وإنشاد للشعر وخصومة أدبية، بيد أن هذه العناصر لا تغيّر شيئاً من علاقة التوازي التي هي خاصية أساسية في بناء هذا النص.

ومن خصائص هذا النظام التدرّج وهو يرمي إلى إخراج القارىء من حالة الإملال التي يمكن أن تنتج عن هذا التوازي الذي يشد المقاطع إلى بعضها البعض وهو يتمثّل في إضافة عنصر جديد داخل هذه المحاور أو حذف بعض العناصر الأخرى، فالرحلة الثانية في محور التّواصل تتّسم بنزعة واضحة نحو التدرّج في بناء الأفعال فالتكريم لا يكون دائماً بنفس الصّورة بل يتّبع مساراً تصاعدياً ينبني على إضافة عنصر جديد كُلّما تكررت الوضعية فالتكريم في المرة الأولى يكون بإنشاد الشعر وفي المرة الثانية يكون بشرب اللبن ثم إنشاد الشعر وفي المرة الثالثة يكون بإنشاد الشعر في إطار مأدبة متعددة العناصر (غناء وطرب ورقص).

إن تعليل الأفعال في هذا الباب من رسالة الغفران هو تعليل منطقي يقوم على التّحفيز بواسطة الرحلة والسفر – فالسّفر وهو النزهة – هو الذي يبرّر في غالب الأحيان الانتقال من قصة إلى أخرى، " ثم إنه أدام الله تمكينه يخطر له حديث شيء كان يسمى النّزهة في الدار الفانية فيركب نجيباً من نجب الجنة، خلق من ياقوت ودر في سجسج بعد عن الحر والقرّ ومعه إناء فيهج فيسير في الجنة على غير منهج "[10] ولذلك فالأفعال ليس لها مبرّر إلا مبرر الانتقال من شخصية إلى أخرى ومن فعل إلى آخر وعلى غير منهج لأن كل مقطع – كما أسلفنا – منفصل عن الآخر ومع ذلك فإنّ السّارد يلتجىء إلى ضربين آخرين من التعليل.

ـ تعلل الأفعال أحياناً تعليلاً نفسياً : يقوم على التحفيز بواسطة الاثارة والرغبة، فصوت الآنية عندما تقرع يثير ذاكرة ابن القارح : " تقترع تلك الآنية فتسمع لها أصوات " تبعث بمثلها الأموات " فيتذكّر الأعشى ميمون فيأسف له ويذكر له أبياتاً من الشعر في وصف الخمرة

ومن ناحية أخرى تكثر أفعال تفيد الرغبة وتدل على حب الاطلاع : يبدو له أن- طمع في - يسأل عن - خطر له. صيغ التمني وصيغ الطلب.

ـ تعليل لا عقلي يقوم على التحفيز بواسطة الصّدفة. " وينصرف مولاي الشيخ الجليل وصاحبه فإذا هما برجل يحتلب ناقة في إناء من ذهب ". ذاك هو مستوى النظام الذي يشد المقاطع إلى بعضها البعض وفي مستوى ثان يهتمّ الانشائي بالحكاية وعناصرها المختلفة. فمن هذه المسانيد الرئيسية وهي التواصل والخطر والحماية، تتستق مسانيد أخرى على سبيل المفارقة فعن التواصل ينتج التوتر وعن الخطر الطمأنينة وعن الحماية العقاب. فاللقاء بين عدي بن زيد ونابغة بن بني جعدة ونابغة بني ذبيان والأعشى وابن القارح ينتهي بوضعية توتر يحفزها خلاف أدبي حول ذكر الرباب في الشعر وهو خلاف بسيط جعله السارد حافزاً لإنشاء وضعية جديدة مغايرة تبدأ بعراك لفظي وتنتهي بالعنف الجسدي (فيضربه بكوز من ذهب) وحالة الطمأنينة التي تصل بين عدد من الشخوص تظل مهددة بنقيضها قال أبي طالب الذين حباهم الله بوضعية متميزة في الجنة، لا يشعرون بالراحة التامة فهم " محبوسون للكلمة السابقة ولا يريدون التسرع إلى الجنة " من قبل الميقات وفي مقابلة مع مسند الحكاية يكون العقاب المآل الذي ينتظر مجموعة من الشخصيات شأن إبليس وبشار بن برد وعنترة العبسي. تلك هي قاعدة الاشتقاق وهي القاعدة الأولى التي تنبني عليها العلاقة بين العوامل.

القاعدة الثانية هي قاعدة الإيجاب والسلب، فما يلفت الانتباه أن ابن القارح قد يكون أحياناً سائلاً ومجيباً في نفس الوضعية، فهو في جل مقاطع الرحلة يسأل الشخوص الذين يلتقيهم وجلهم من الأدباء عن كيفية

دخولهم الجنة ويستمع إلى قصصهم وطرائفهم ولكننا نجده أيضاً يجيب بنفسه عن السؤال ذاته " أنا أقصّ عليك فقصّتي " فهو إذن في نفس الوقت طالب القصّة وموضوعها وهو كذلك السّائل والمسؤول عن الموضوع ذاته، لكن حركة القصة لا تنمو إلا وفق القاعدة الثالثة وهي قاعدة العمل وهي التي تصف حركة العلاقة بين العوامل والمسانيد، تنمو حكاية الرّحلة في رسالة الغفران وفق طريقتين مختلفتين :

أ ـ تتغير العلاقة بين عاملين وتتحول إلى نقيضها بدخول عامل مساعد (يمنع خازن الجنان ابن القارح من دخول الجنة، لكن ابن القارح يدخل الجنة بتدخل عامل مساعد هو ابراهيم (جذبنـي جذبة حصّلني بها في الجنة).

ـ يتغيّر المسنَدُ إلى نقيض بتغير المكان (من الأرض إلى الجنة أو النار)

الأعشى : صار عشاه حواراً معروفاً وانحناء ظهره قواماً موصوفاً

زهير : يجده شابا كالزهرة الجنية

بشار بن برد : قد أعطى عينين بعد الكمه.

وفي المستوى الثالث يهتم الانشائي بالخطاب وقوامه عناصر مختلفة أولها :

* الزمن، إنّ زمن الخطاب في نصّ الرّحلة هو الحاضر المستمرّ والمتجدّد بتجدّد القراءة وقد ورد الحاضر في صيغة الماضي وهو ماضي الحكي، أما زمن الحكاية فهو الماضي في صيغة المضارع أو في صيغة الماضي الخالص وبين الزمنين انعدام التناسب في المدى ذلك أنّ الوقف أو الاستراحة بما هي غياب ما يناسب لحظة زمن الخطاب في زمن

الحكاية ظاهرة تميز هذا النّص السّردي وذلك لكثرة الاستطرادات اللغوية التي يُبْحِرُ فيها السّارد وبين الزمنين كذلك انعدام تناسب في التواتر إذ نحن إزاء خطابات متعدّدة وحدثٍ واحد فالحدث الواحد (المغفرة، العقاب الرواية الأدبية) يروي روايات مختلفة ومتعددة تعدد الشعراء واللغويين الذين أراد المعري أن ينقدهم في نصه القصصي وبين الزمنين أيضاً انعدام تواز، فزمن الحكاية متعدد الأبعاد وزمن الخطاب خطي.

* شكل سرد الأحداث في نص الرحلة، يمكن أن نتحدث عن شكلين في سرد الحدث وهما شكل التتابع عندما يلي المقطع المقطع الأخير حالما ينتهي السّارد من روايته وشكل التضمين (المقطع المتعلّق بوساطة ابن القارح في الخصومة مع أبي علي الفارسي مضمّن في المقطع التاسع (قصّة ابن القارح في الحشر والمقطع التاسع مضمّن في المقطع الثامن. فقصّة ابن القارح والأنفار الخمسة تأتي جواباً على ملاحظة تميم بن أبي: كأنك لم تشهد أهوال الحساب ومنادي الحشر يقول : أين فلان بن فلان ؟

أوصاف القصة : كيف تلقى السارد الحكاية ؟ يقوم النص على تداول بين الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية ففي الرؤية الذاتية يقدم السارد معلومات كثيرة تتعلق بالشخوص وفي الرؤية الموضوعية يهتم السارد بوصف الأشياء أما راوية الرؤية فهي الرؤية المصاحبة إذ إن السارد لا يرى إلا ما تراه الشخصية التي يتحدث عنها.

* أوضاع القصة : كيف يبث السارد حكاية النص ؟ في نص الرحلة تراوح بين الأسلوب غير المباشر والأسلوب المباشر فعن طريق الأسلوب غير المباشر يروي السّارد بنفسه أقوال شخصياته وعن طريق

الأسلوب المباشر يختفي السارد ليترك القارىء أمام مشهد حوار بين شخصياته وهو الأسلوب المهيمن في هذا النص.

ويمكن أن نواصل الحديث عما يسمى بسجلات القول أي تحليل الأساليب اللغوية المستعملة في النص باعتبار أن اللغة هي أداة السارد في حكي قصته ونكتفي بالإشارة إلى عنصر آخر في النظام وهو عنصر قار في نموذج تودوروف أي خرق النظام. يستمد نظام النص وجوده من توافقه مع النظام الاجتماعي وخرقه له معاً، فمن مظاهر التوافق مع النظام الاجتماعي : الوساطة (وضعية ابن القارح في الحشر) والمجادلات الأدبية وما يصحبها من خصومات : وتوظيف الشعر لتحقيق الغايات الشخصية والتذمر من الوضعية الاجتماعية التي يكون عليها الإنسان (مثال الحطيئة) بيد أنّ النصّ يخرق النظام الاجتماعي وذلك عن طريق استبدال المكان فاستبدال الأرض بالجنة هو الذي يحقّق أدبية النصّ وينشىء الفنيّة التي يعيشها القارىء المتجدد.

إن هذا المنهج في تحليل النص الأدبي يطرح من الإشكاليات الكثير، أولاها أنه منهج أحادي التعامل والتصور، فهاجسه الأساسي أنه يريد أن يكون علماً من خلال العناية بأدبية النص أي بقوانينه الداخلية المكونة له وهو بذلك يتعامل معه كمعطى جاهز تام بقطع النظر عن العوامل المتنوعة التي ساهمت بطريقة أو بأخرى في إنشائية تكوينه وهذا يعني أنه منهج يعزل النص الأدبي عن العالم الموضوعي (المجتمع) والعالم الذاتي المؤلف)، فقد انتهت صلة المؤلف (بمكوناته الاجتماعية والنفسية المختلفة) بنصه منذ طرحه للقراءة لتبدأ مهمة الانشائي أو عالم الأدب. ثم إن هذه النزعة العلمية الصارمة في التعامل مع النص السردي من خلال تحديد عدد من القوانين والمعطيات القارة

تجعل آليات التحليل متشابهة وكذلك النتائج التي يمكن أن يصل إليها عالم الأدب وتنزع عن النصوص السردية خصوصيتها وطرافتها فلا نميز بين نص سردي ارتقت أدبيته أو ضعفت وبين رواية أدبية راقية أو حكاية بسيطة تحشر في جريدة يومية إذ يمكن أن نمارس على كليهما الآليات ذاتها ولذلك قوبل هذا المنهج بضرب من النقد منذ ظهور حركة الشكلانيين الروس.

لقد سعى ميخائيل باختين إلى حسم بعض الاشكاليات التي طرحت على المناهج الاجتماعية والمناهج الشكلانية كما ظهرت في أواسط العشرينات والسنوات التي تلتها، فقد نقد الشكلانيين الروس نقداً عنيفاً، فهم حسب اعتقاده لم يكونوا يفكرون في الأسس النظرية والفلسفية لمذهبهم النقدي الخاص إذ كانوا يعتقدون أنهم يمارسون العلم.

ويبحثون عن الحقيقة ولكنهم يعتمدون على افتراضات اعتباطية وهو يرى أن المذهب الشكلاني هو " جمالية مواد البناء لأنه يختزل مشاكل الخلق الشعري في مسائل لغوية " وهم بذلك يهملون إهمالاً تاماً المقومات الأخرى لفعل الخلق والمتمثلة في المضمون أو العلاقة بالعالم. لقد بلور باختين نظريته في كتابه الشهير " شعرية دوستويفسكي، فالنص الروائي حسب اعتقاده يقوم على مجموعة من الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة هي :

١ - السرد المباشر الأدبي في مغايراته المتعددة الأشكال.

٢ - أسلبة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المحكي المباشر.

٣ – أسلبة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتداولة كالرسائل والمذكرات الخاصة.

٤ – أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، إلا أنها لا تدخل في إطار الجنس الأدبي مثل الكتابات الأخلاقية والفلسفية والاستطرادات العالمة والخطب البلاغية والأوصاف الانتوغرافية والعروض المعتصرة وغيرها.

٥ – خطابات الشخوص الروائيين المتفردة أسلوبياً ؛ وهكذا تجسم الرواية – على هذا الأساس – التنوع الأسلوبي وهذا التعدد اللغوي وذلك ما يميز الرواية ويمنحها خصوصيتها .

٦ – إن أسلوبية ميخائيل باختين هي أسلوبية اجتماعية تصنف اللغة وفق تنوع الأجناس الشعرية (الخطابة الصحفية الدنيا – والأجناس المتنوعة للأدب) ووفق المهن (لغة المحامي والطبيب والتاجر السياسي) – ثم إن الحوار الداخلي الاجتماعي للخطاب الروائي يكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يعدل مجموع بنيته الأسلوبية وشكله ومحتواه فضلاً عن أنه لا يعدله من الخارج وإنما من الداخل، ذلك الحوار الاجتماعي يرن داخل الخطاب نفسه وداخل كل عناصره سواء تلك التي تخص المعنوي أو تخص الشكلي.

إن الكلمة في منهج باختين الأسلوبي هي التي تجسد هذا النوع الاجتماعي في روايات دوستويفسكي فهي تتولد ضمن ظروف العلاقات الحوارية أي في ظروف الحياة الحقيقية للكلمة ولذلك فهو يعتبرها المادة الرئيسية للدراسة أو بطلها الرئيسي وهكذا نلاحظ أن هذا المنهج في تحليل النص الروائي يحمل بعداً توفيقياً بين الدراسة الفنية للخصائص

النوعية للنصّ الرّوائيّ والسّبْر الدلالي للأبعاد الاجتماعية التي يتضمنها هذا النص ويجسم بذلك هذا الإشكال المنهجي الذي طرحته الإنشائية الحديثة.

وقد سَعَتْ منتصف السبعينات نظرية التقبل الألمانية إلى الغاية ذاتها، ذلك أن نظرية مدرسة Constance التي يعد Hens Robert Jauss هانس رياوس واحداً من روادها اعتبرت إضافة منهجية جديدة تقترح زاوية جديدة للمقاربة الاجتماعية، إن الأثر الأدبي الجديد لا يتقبل ولا ينهض بمجرد تعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى فحسب ولكن بتعارضه مع خلفية تجربة الحياة اليومية ولذلك فكل عمل روائي يتضمن جواباً عن سؤال وكل قارىء سواء كان قارئاً عادياً أو ناقداً أو مؤلفاً جديداً ينتظر جواباً من هذا العمل وهو بطريقة أو بأخرى يريد أن يعثر على هذا الجواب وقد ألحّت هذه النظرية على أن صورة التقبل هذه نجدها مرسومة في أغلب الأحيان في الأثر نفسه من خلال علاقته بالآثار السابقة التي تتخذ مثالاً أو سنة وعلى هذا النحو اعتبرت النص الأدبي من خلال عملية التلقي كلاماً أو أسلوباً حاملاً لأبعاده الاجتماعية والنفسية.

ومع ذلك ورغم هذه الاعتراضات المنهجية تظل الإنشائية الحديثة بمنزعها العلمي من المناهج النقدية القليلة التي اعتنت بالنص السردي كشفت له قوانينه المنشئة له وآليات تحليلها وهو منهج لايزال يؤثر في الكتابات النقدية العربية الحديثة المتعلقة بالقصة والرّواية تأثيراً بالغاً وخطيراً.

الهوامش

(١) - لذّة النّص - تعريب فؤاد صفا والحسين سبحان - دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، ص ٦٢ - ٦٣.

(٢) - انظر انفتاح النص الروائي - سعيد يقطين - منشورات المركز الثقافي العربي - بيروت ١٩٨٩.

(٣) - تزيفطان تودوروف الانشائية، ص T Todoreove Ed Sauil 1966 p 19.

(٤) - انظر، فن الشعر لأرسطو، تعريب عبدالرحمان بدوي - دار الثقافة - بيروت - د.ت.

(٥) - فصل نظرية المنهج الشكلي - نظرية المنهج الشكلي ص ٣١.

(٦) - نظرية المنهج الشكلي ص ٢٠٤.

(٧) - علم شكل الحكاية ص ٥١.

(٨) - مدخل للأدب العجائبي منشورات Seuil ١٩٧٠، ص ١٧١.

(٩) - رسالة الغفران ص ١٧٥.





* * *

طه حسين مؤرخاً

فاروق العمراني

إنّ الصّورة التي ثبتت في عقول النّاس عن طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) هي صورة الأديب والنّاقد. أمّا صفة المؤرّخ فقد غابت عن الأذهان أو كادت. ولذلك كثيراً ما كان يقابل ما يكتبه طه حسين من مصنّفات تاريخيّة بالتّجاهل واللامبالاة. وكان يحزّ في نفسه أن ينظر إليه باعتباره أديباً ناقداً أكثر ممّا ينظر إليه باعتباره مؤرخاً. وفي حوار له مع غالي شكري احتجّ قائلاً :

" لماذا يشيدون بكتابي حول الشعر الجاهلي ولا يفعلون ذلك حين أتصدّى لتاريخ الإسلام... أم أن الأدب هو كلّ التّراث.... لست أفهم لماذا أصبح طه حسين حين أعالج حياة وشعر أبي العلاء والمتنبّي ولا أكون طه حسين حين أعالج حياة الرّسول ورسالته وصراع الخلافة من بعده "[1].

ولعلّ هذا ما دفع عمر مقداد الجمني باقتراح من الأستاذ الشملي إلى تأليف هذا الكتاب : طه حسين مؤرخاً[2] حرصاً منه على ردّ الاعتبار لهذا الجانب المهمل من مسيرة طه حسين الفكريّة.

وهو كتاب يقع في جزءين تضمّن الجزء الأول تقديم الأستاذ منجي الشملي ومقدّمة الباحث والأبواب الثلاثة الأولى، وتضمّن الجزء الثاني البابين الرّابع والخامس والفهارس.

وقد استهلّ الجزء الأول بتقديم[3] قيّم للأستاذ منجي الشملي

جمع فيه إلى بلاغة القول عمق التفكير وطرافة التخريج وسعى فيه إلى بيان حقيقة " النّصّ الحسيني "، فهو عنده نصّ متنوّع الأغراض مختلف الأجناس الكتابية ولكنّه راجع بالضرورة إلى مقصد واحد هو مشروع طه حسين الثقافي والتّربويّ والاجتماعي والسّياسي، مشروع أراد صاحبه أن يحقّقه تدريجاً رغبة منه في ترقية العقل والنّهوض بالمجتمع العربيّ، كما كان ميلاد " النّصّ الحسيني " في كلّ ما أنشأ " هو نصّ في صيغة الجمع إن نحن أحصينا الآثار وهو نصّ مفرد إن نحن أدركنا المقصد منه " (ص : ١٤). وقد جاء هذا النص " في لبوس رائق رائع وفي أسلوب يعجب لفظاً وتعبيراً وموسيقى وتصويراً " (ص : ١٥)، حتّى ذهب كثير من القرّاء إلى أنّ قوام الأمر عند حسين الأسلوب ولكن فاتهم أنّ " النص الحسينيّ " هو " نصّ التحدّي والخصام " (ص ١٥) حتّى " حجب أسلوب طه حسين فكر طه حسين " (ص : ١٦)، ذلك أن صاحبنا قد صاغ " الخصام " صياغة أدبيّة " ليضمن له عمق الأثر وبعد المدى " (ص : ١٦)، ولكن الذي ينبغي توكيده وتنبيه الغافلين إليه في رأي الأستاذ الشملي هو أنّ "المعنى والشكل في الكتابة الحسينيّة في اتّصال واتّحاد، وفلسفة القضية قائمة في إتقان تفكيك هذه العلاقة تفكيكاً منهجياً " (ص : ١٧).

يلي تقديم الأستاذ الشملي مقدمة الباحث[٤] وفيها أشار إلى أنّه رغم ما كتب عن طه حسين المتعدّد المواهب والذي جسّد في إنتاجه الخصب تمازج الاختصاصات فثمّة جانب ظلّ مغموراً وهو الجانب التّاريخي. واستعرض الباحث ما كتب من دراسات عن فكر طه حسين التّاريخي فإذا هي فصول سبعة لا تفي بغرض الدّراسة الشّاملة والمعمّقة ولا ترتقي إلى مستوى الدّراسة التأليفيّة الشّاملة.

وحلّل الباحث الأسباب التي حالت دون اعتناء الباحثين بطرق الجانب التاريخي من فكر طه حسين فأرجعها إلى ثلاثة أسباب منها اشتهار حسين أديباً وناقداً اشتهاراً " جعل صفة " المؤرّخ " تقع في أنفس البعض موقع الغرابة والحيرة، (ص : ٢٦) ومنها أن المتخصّصين في التاريخ لا ينظرون بعين الجدّ إلى ما يكتبه رجال الأدب في علم التاريخ. ثم انتقل الباحث إلى توضيح مجموعة الاشكال التي طرحها عليه بحثه وصنّفها إلى ما هو معرفيّ وإلى ما هو منهجيّ، وختم مقدّمته بتوضيح منهجه في البحث وقد تراءت له في البداية عدّة إمكانيات لها حسناتها ولكنها لا تخلو من نقائص، وانتهى إلى تفضيل منهج تحليليّ تركيبيّ شموليّ " يقوم أساساً على تحليل النّصوص التّاريخيّة من كلّ وجوهها الممكنة ثمّ على تركيب مستخلصات التّحليل في محاور أساسيّة هي المكوّنة لأبواب البحث " (ص ص : ٢٩ - ٣٠).

وفي الفصل الأول[٥] من الباب الأول[٦] وهو تحت عنوان " أثر الجامعة الأهلية في تكوينه التاريخي " اعتنى عمر الجمني بدراسة علاقة طه حسين بالتّاريخ وبيان ولعه الشديد به. وقد ذهب الباحث إلى أن اهتمام حسين بالتاريخ قد ظهرت بواكيره وهو صبيّ في الرّيف ثمّ في الأزهر حيث قرأ دروساً متّصلة بتاريخ الإسلام وتقويم البلدان[٧]. وسيغدو الاهتمام بالتّاريخ أكثر وضوحاً وأرحب أفقاً بتحوّل طه حسين من الأزهر إلى الجامعة المصريّة القديمة. وقد ذكر الباحث طائفة من الأساتذة المصريّين[٨] الذين تعلّم عليهم طه حسين في مجال التاريخ وذكر أيضاً بعض المستشرقين[٩] الذين انتدبوا للتّدريس بالجامعة المصريّة والذين كان لهم تأثير في تكوين فكر طه التّاريخي. وأكد الباحث

أن تكوين طه حسين في الجامعة المصريّة كان قائماً أساساً على التـاريخ والحضارة " ولـم يكن حظّ الأدب في هذا التكوين إلاّ يسيراً خلافاً لما يتوهّم وإذن فإنّ تحوّل طـه من الأزهر إلى الجامعة كان تحـولاً فـي التخصّص : تحولاً من الدّراسـات الدّينيّـة إلـى الدّراسـات الحضاريـة التاريخيّة " (ص : ٦٥) فليس غريباً أن يترشّح حسـين لشهادة العالميّة برسالة جامعيّة حول أبي العلاء هي إلى التـاريخ أقرب منها إلى الأدب وأن يرشّح نفسه للحصول على منحة للتّخصّص في دراسة التّاريخ في فرنسا. وعندما توافق الجامعة على سفره " تبدأ المرحلة الأساسـيّة الكبرى في حياة طه حسين الدراسيّة وفي تكوّنه التّاريخي خاصّة " (ص: ٧١).

وفي الفصل الثاني[١٠] وهو بعنوان " أثر الجامعة الفرنسية في تكوينه التّاريخي " تعرّض الباحث إلى ما ناله طه حسين من المعرفة التّاريخيّة في (مونبلييه) أولاً ثم في باريس بالخصوص وقد انتسب إلى قسم التاريخ لا الآداب وذكر المواد التي درسها بقسم التـاريخ والأساتذة الذين درس عليهم (ص ص : ٧٩ - ٨٤). والثّابت " أنّ التكويـن الـذي حصل عنده [في الجامعة الفرنسيّة] كان عمدتـه التـاريخ والحضـارة ومـا دروس الأدب والفلسـفة والاجتمـاع.... إلاّ مـوادّ مكمّلـة " (ص : ٨٨). وهكذا استحال الشغف بالتّاريخ عند حسين في (السوربون) إلى تخصّص تفرّغ لتحصيله ونيل الشهائد العليا فيه.

أمّا في الفصل الثالث[١١] والأخير من الباب الأول : " طه حسين أستاذاً للتاريخ ومؤلفاً فيه " فقد تتبّع الباحث نشاط طه حسين بعد عودته إلى مصر سنة ١٩١٩ ومباشرته تدريس التاريخ القديم في الجامعة

المصريّة طيلة ستّ سنوات (١٩١٩ - ١٩٢٥) ومشاركته في المؤتمرات العلميّة وفي لجان مجمع اللّغة ومنها بالخصوص لجنة التّاريخ والجرافيا. وتوقّف الباحث عند أسباب تحوّل طه من تدريس التّاريخ إلى تدريس الأدب وقدّم جملة من التعليلات، ثمّ حلّل ما رآه صالحاً من العوامل التي تعاضدت لتبعد طه شيئاً فشيئاً عن التاريخ ولتقرّبه من الأدب. ولكنّ صلة حسين بالتّاريخ لم تنقطع إذ أسهم إسهاماً واسعاً في التّأليف. وقد استعرض الباحث هذه التّآليف من كتب ومقالات بالإضافة إلى رسالتيه الجامعيّتين في فرنسا (ص ص : ١١٨ - ١٢٩). وكان يحسن بالباحث في رأينا أن ينظر في نصيب هذه التّآليف التاريخيّة من مجموع مؤلفات طه حسين ويحدّد نسبتها المائويّة حتّى ندرك مدى أهميّتها في مجمل أعماله.

واعتنى عمر الجمني في الباب الثاني[١٢] بتحديد رؤية طه حسين إلى التاريخ فوقف في الفصل الأول[١٣] عند "حدّ التاريخ ووظيفة المؤرخ" كما يتصوّرهما حسين. فالتّاريخ عنده علم وليس فنّاً وهو علم وصفيّ لا يختلف عن العلوم الصّحيحة وهو مستقلّ بذاته قائم بنفسه، والتاريخ عنده أساسه البحث لا التأمل الفلسفي ومن ثمّة فهو معاد بالضرورة لفلسفة التاريخ.

وقد اهتمّ الباحث ببيان مصدر هذه المفاهيم الحديثة التي آمن بها طه حسين فبيّن أنه استوحاها من الاتجاه الوضعي في التاريخ بعد أن درس مبادئه وتشبّع بمناهجه على أستاذه في التاريخ شارل سنيوبوس (Ch. Seignobos) الذي شبّه طه حسين ثورته في حقل التاريخ بثورة ديكارت في مجال الفلسفة.

وفي الفصل الثاني[١٤] : " حركة التاريخ والجبر التاريخي " اهتمّ الباحث بمسألة مهمّة في تفكير طه حسين هي مسألة الحتميّة، فنظر أولاً في حركة التّاريخ عند طه حسين وبيّن أنها بالنسبة إليه حركة تطوّريّة تقدّميّة تتّجه دوماً إلى الأمام، وإذ تقوم الحركة التّاريخيّة على التّطوّر فإنّها لا تعرف الطّفرة والتحوّل المفاجيء، فهي ليست حركة انقلابيّة. وفي ضوء هذا الفهم التاريخي يتبنّى حسين مفهوم الدّورة الحضاريّة المتفتّحة التي تكون للدول والحضارات بمقتضاها أعمار طبيعيّة مثل الأفراد وهو مفهوم خلدوني كما لا يخفى.

ثمّ إنّ حركة التاريخ عند حسين حركة جبريّة لا مجال فيها للاختيار والمصادفة وتدخّل العناصر الخفيّة، إنّما هي ثمرة علل وأسباب مادّية ومعنويّة، وعن مبدإ الجبر ترتّبت نتائج خطيرة أهمّها الأخذ بقانون العلّيّة والسببيّة، فنفى بناء على ذلك المصادفة واعتبرها وهماً باطلاً وترتّب عن ذلك أيضاً النّظر في الظاهرة التاريخيّة من حيث هي ظاهرة اجتماعيّة واعتبار التّاريخ من صنع الجماعة لا من صنع الأفراد.

وقد بيّن الباحث أن إيمان طه بالجبر[١٥] تعاضدت عليه دوافع عمليّة ودينيّة وفلسفيّة وقد جمع المصدر الفلسفي بين ابن خلدون ومحمد عبده وهيبوليت تان H. Taine والمدرسة الوضعية في التّاريخ.

وانتقل الباحث في الفصل الثالث[١٦] إلى البحث في " عدّة المؤرخ " وهي مجموع الوسائل التي يستعين بها الباحث في التّاريخ على إنجاز عمله إنجازاً يؤمن معه النّقص والخلل وعدّة المؤرخ عند حسين متنوّعة تتكوّن من بعض " العلوم المساعدة " أو " العلوم التابعة " ومن بعض المعارف الفنيّة. فالمؤرخ محتاج فضلاً عن الثقافة العامة إلى

نوعين من المعارف : تكميليّة مثل تاريخ الحضارات والجغرافيا والعلوم الإنسانيّة، وفنيّة مثل فقه اللّغة والنّقوش والآثار والوثائق الرسميّة. ويضيف الباحث إلى هذه العدّة بعض الخصال التي ينبغي أن يتّصف بها المؤرخ وأهمّها عند طه حسين خصلتان : الصدق والأمانة.

وفي الفصل الرابع والأخير[١٧] من الباب الثاني تناول الباحث قضية " مشكلات التاريخ ومسؤوليات المؤرخ "، ذلك أن دراسة التاريخ، وخاصّة التاريخ الإسلامي تفرض على المؤرخ أن يكون مدركاً لما اعتور تدوين هذا التاريخ من نقائص أضحت اليوم تعدّ مشكلات قائمة الذّات، ومنها ما سمّاه طه حسين بـ " أرستقراطيّة التاريخ " إذ لم يكن المؤرخون قديماً يهتمّون إلاّ بالطّبقة المتميّزة. وقد رفض حسين هذه الوجهة الارستقراطيّة متبنّياً في مقابل ذلك نظرة اجتماعيّة للتّاريخ تجعل من عامة الناس محور التّاريخ.

وتطرّق طه حسين إلى المزالق التي وقع فيها المؤرخون وإلى ما أهملوه ونسوه ففضلاً عن الوجهة الارستقراطيّة شكا التّاريخ من ظواهر أخرى مثل " المنسيّ " و " المهمل " و " المزيّف " في طريقة التّعامل مع الخبر.

وقد اعترض حسين على ما جاء في كتب التاريخ من تزييف للحقائق وتشويه للأحداث وأرجع النقائص جميعها إلى علّة واحدة هي " النّظرة التّقديسيّة " للتّاريخ. فنبّه إلى خطرها وحرص على المؤرخ أن يتجاوزها. وكلّ هذا يعني عند عمر الجمني أنّ نظرة حسين للتّاريخ " جديرة أن تنعت بأنها نظرة " موضوعيّة " بالمعنى الذي نفهمه اليوم من هذه الكلمة " (ص : ٢٦٨).

وموضوعية النظرة إلى التاريخ أفضت بالباحث إلى دراسة قضية " المنهج التّاريخي عند طه حسين " فخصّص لها كامل الباب الثالث[١٨] في أربعة فصول.

في الفصل الأول[١٩] : " الشّكّ منهجاً " بيّن الباحث أن أولى سمات المنهج التّاريخي عند طه حسين اعتماد الشّكّ، فهو عنده منطلق البحث في كل مسألة من مسائل التاريخ وهو مصدر للمعرفة اليقينيّة، وقد استعرض الباحث أمثلة من اعتماد حسين الشكّ في بعض الأخبار والوقائع[٢٠] بيد أنّ للشّكّ حدوداً فلا ينبغي أن نغالي فيه وإلاّ تحوّل إلى هدم يأتي على الحقّ والباطل معاً.

والذي يتبادر إلى الذّهن هو أنّ شكّ حسين ديكارتيّ المصدر، أي أن صاحبنا استوحاه مباشرة من ذكر الفيلسوف الفرنسي، ولكنّ الباحث نفى ذلك وذهب إلى أنّ طه حسين إنّما استلهم الشّكّ من مبادىء المدرسة الوضعيّة ومن فكر أستاذه شارل سنيوبوس ذاته، ويمكن أن نضيف ابن خلدون مصدراً ثانياً لهذا الشّكّ " ولعل تأثير ابن خلدون في طه حسين هو الذي يفسّر لنا وجود بذرة الشّكّ في كتابات طه حسين الأولى وخاصة في أطروحته عن أبي العلاء المعرّي " (ص : ٢٨٤).

وقد توقّف الباحث قليلاً لفهم أبعاد خطاب الشك عند طه حسين وردّ على من يذهب إلى اتّهام حسين بالتّشكيك في تراثنا التّاريخيّ واعتبار فكره فكراً هدّاماً[٢١].

وفي الفصل الثّاني[٢٢] " التوثيق والتاريخ " ذكر الباحث أن أهمّ ما يميّز منهج البحث التّاريخي عند طه حسين قيامه على أساس " الوثيقة " التّاريخيّة إذ المؤرخ الصّادق لا يعرض رأياً إلاّ بعد إثباته

بالدّليل العلميّ والنصّ التّاريخي. وهذا التشبث المبدئيّ والمنهجيّ بالوثيقة هو الذي يفسّر لنا جانباً من موجة الشكّ التي تغمر كتاباته التي جاءت مدعومة بالوثائق، وقد استقى طه حسين المنهج الوثائقي في البحث التّاريخيّ من المدرسة الوضعية المنتسب إليها.

وخصّص الباحث الفصل الثالث[٢٣] من الباب الثالث لـ " نقد الخبر " فبيّن موقف طه حسين من الرواية، عموماً ومن الرّواة خصوصاً وأن التاريخ العربي الإسلامي قام على أساس الرواية وقد نظر حسين دوماً إلى الرّواية والرّواة بكثير من الاحتراز إذ لم يخل التاريخ العربيّ الإسلامي من الوضع والتحريف. وقد تناول بالبحث مختلف العوامل التي أدت بالرّواة إلى نحل الأخبار وأهمّها التّحزّب السّياسي والمذهبيّة الدّينية والعصبيّة القبلية والعرقيّة.

ثمّ نظر الباحث في كيفيّة تعامل حسين مع الرواية ومع شقّيها : السّند والمتن والذي انتهى إليه هو أن حسين سيّء الظّنّ بالرّواة قليل الإطمئنان لهم، لذا آثر تحقيق الأخبار وتمحيصها انطلاقاً من المتن لا من السّند. وإن موقف طه حسين من الرّواية والرّواة هو حصيلة تأثيرات المدرسة الإسلاميّة العقليّة في التّاريخ ممثّلة في ابن خلدون ومحمد عبده[٢٤] والمدرسة الغربية الوضعيّة في التّاريخ ممثلة في سنيوبوس.

ونظر الباحث في طريقة حسين في عرض الروايات فلاحظ أنه لا يطيل الحديث عن الوقائع الجزئيّة التي لا يفيد التّوقّف عندها كثيراً أو المعقّدة التي تكثر حولها الروايات ويصعب الجزم بواحدة منها. أمّا المواضيع المهمّة التي تتعدد فيها الرّوايات أو تتضارب ويحتاج المؤرخ فيها إلى موقف ما فإنّ طه حسين يورد مختلف الرّوايات ويستخلص

منها ما هو ثابت يقينيّ وقد وقف الباحث عند كتابين لحسين هما : " على هامش السيرة " و " مرآة الإسلام " وقد احتوى كلاهما على مجموعة كبيرة من الأخبار والرّوايات المتعلّقة بالمعجزات والخوارق، فرواها حسين دون توقّف عند الإسناد ولا تعليق على المتن مما يوحي ظاهرياً بتصديقه لها. ولكن الباحث يرجح أن طه حسين بتعمده عدم التّوقّف عندها إنّما أراد التلميح إلى عدم إيمانه بها بل وسخريّته منها، فمن المستبعد حسب رأيه أن يستسيغها عقل وضعيّ مثل عقل طه حسين. ونحن نرى أنّ الباحث لم يتوسّع في هذه المسألة ولم يبرهن على رأيه برهاناً كافياً ومقنعاً : أفلم يذهب بعض الباحثين إلى أنّ كتاب " مرآة الإسلام " كتاب تقليديّ يقوم على العرض ويخلو من الشكّ والنّقد ؟ فلم لم يثبت الباحث عكس هذا الرأي بحيث يفسّر لنا سبب إيراد طه حسين الأخبار الدّاعية للشكّ دون الوقوف عندها والتّثبّت منها ؟.

من نقد الخبر انتقل الباحث إلى " نقد المصادر " في الفصل الرابع[٢٥] وهو وجه آخر من وجوه المنهج التاريخي الذي اعتمده طه حسين. وقد عاب حسين على المؤرخين القدامى إهمالهم ذكر المصادر التي استعملوها وعدّ امتناع المؤرّخ عن ذكر مصادره لوناً من ألوان احتكار " المعرفة وشكلاً من أشكال " التحيّل " ونبّه كذلك إلى أن الأمانة التّاريخيّة تقتضي أن ينوّع مصادر علمه بقدر الإمكان. وقد قام الباحث بجرد لأهمّ المصادر التّاريخيّة التي صرّح حسين بأنّه رجع إليها ولاحظ في جرده المصادر العربيّة أن ثلاثة منها تواتر استعمالها وهي " الطبقات الكبرى " لابن سعد و " أنساب الأشراف " للبلاذري و " تاريخ الأمم والملوك " للطّبري.

ننتقل إلى الباب الرابع[٢٦] وفيه درس عمر الجمني " العوامل

المفسرة للتّاريخ عند طه حسين " فشرع في الفصل الأول[٢٧] في تحليل " أثر العامل الديني في التّاريخ " من حيث هو عند حسين أول العوامل الفاعلة في التّاريخ والمحركة له، فثمة في رأيه عدد من الظّواهر السّلوكيّة وعدد من أحداث التّاريخ الإسلاميّ ليس لها من تفسير سوى تأثير العقيدة سواء على مستوى الأفراد أو الجماعات. فعلى مستوى الأفراد صوّر طه حسين ما كان لإسلام بعض الشخصيّات البارزة مثل أبي بكر وعمر بن الخطاب من تأثير كبير في خصال كلّ واحد منهما، ولم يجد تفسيراً مقنعاً لروح الفداء وطلب التّضحية عند المسلمين الأوائل ممّن اضطهدتهم قريش سوى صدق الإيمان. وفي الحقيقة أن الفقرات التي استشهد بها الباحث ولاسيّما من كتاب " الوعد الحقّ " هي أقرب إلى روح القصص منها إلى صرامة التّاريخ ويغلب عليها الطابع الإنشائي والأدبي وهي مشبعةٌ بعاطفةٍ جيّاشةٍ بل إن ما جاء فيها لا يخلو من مسحة أسطورية[٢٨].

أمّا العامل الثاني المؤثر في التاريخ فهو " العصبيّة القبليّة " وهو موضوع الفصل الثاني[٢٩] وفيه حلّل الباحث مكانة العصبيّة ودورها المتميّز في تفسير أحداث التاريخ عند طه حسين. فعلى أساس العصبية فسّر صاحبنا سير التاريخ العربي الإسلامي . وقد أكّد حسين أن الإسلام، وإن قام على أساس محو العصبيّات، فإنّه لم يجتثّها من جذورها ورغم ما قام به الرسول وعمر بن الخطاب من بعده فإنّ العصبيّة لم تهدأ فقد كانت " كالنّار تحت الرّماد تخالها همدت فإذا نفخت فيها هبّت مجدّداً " (ص : ٤٢٦). ويبدو أثر ابن خلدون واضحاً في مسألة العصبيّة ودورها الخطير في التاريخ العربي الإسلامي.

وفي الفصل الثالث[٣٠] من الباب الرّابع انتقل الباحث إلى دراسة

العامل الثالث من عوامل تفسير أحداث التاريخ عند طه حسين وهو " العامل الاجتماعي – الاقتصادي ". فقد بدا لعمر الجمني أن طه حسين من المؤرّخين الذين اعتنوا بأثر العوامل الماديّة والاجتماعيّة الاقتصاديّة بالخصوص على حركة التّاريخ. إنّ طه حسين في رأيه حلّل بنية المجتمع المكّي قبل ظهور الإسلام تحليلاً " يتجاوز الإطار القبلي الذي يوضع فيه هذا المجتمع عادة ليتنزّل في إطار طبقيّ جليّ يرتكز على أساس طبيعة القوى المنتجة وطبيعة العلاقات الإنتاجيّة آنذاك " (ص: ٤٤٥). وطه حسين عزا معارضة قريش لمحمّد وسخطها عليه إلى ما " تضمنّته هذه الدعوة أساساً من قيم اقتصادية واجتماعيّة جديدة من شأنها أن تهدِم البنية الاقتصادية الإجتماعية للمجتمع المكّي وإحلال " مجتمع الأخوة " محلّ " مجتمع الاستغلال " (ص : ٤٤٨). والصّراع بين قريش والرّسول (ص) كان صراعاً دينياً ؛ كما كان صراعاً اقتصادياً اجتماعياً.

أمّا الفتنة الكبرى فهي عند طه حسين نتيجة للتحولات الاقتصادية التي شهدتها خلافة عثمان وكانت بمثابة الانقلاب الاقتصادي. وقد حلل حسين مصدر هذا الانقلاب وآثاره الاقتصادية والاجتماعية والسياسية . ونظر الباحث كذلك في ما كتبه طه حسين عن الحركات الاجتماعيّة الشّهيرة في التّاريخ الإسلامي[٣١] مبيّناً تمسّك مؤرّخنا بالظّروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة كعامل أساسي في تفسير التّاريخ.

وقد بدا لنا أن الباحث في تحليله كلام طه حسين كثيراً ما يؤوّله تأويلاً لا يستقيم ويحمّله معاني لا يحتملها، فقد استعمل حسين وهو يتحدّث عن ثورة الزّنج عبارة " إحساس اجتماعي عميق ؛ فاولها الباحث بـ (وعي طبقي) واستعمل حسين عبارة " العنف الذي لا يعرف الحدود " " فأوّلها عمر الجمني بـ " العنف الثوري " فما أبعد هذا عن ذاك[٣٢].

ثمّ توقّف الباحث عند مظهر آخر من مظاهر التفسير الاقتصادي الاجتماعي عند طه حسين وهو علاقة البنية الفوقيّة بالبنية التحتيّة، فحسب رأيه نجد في كتابات حسين التاريخية نزوعاً إلى تقديم البنية الاقتصادية كعامل في تفسير التّاريخ على سائر البنى كما نلمس في تفكيره عناية بالبنية التحتيّة كمحدّد للبنية الفوقيّة " (ص : ٤٧٢) : من ذلك أنّه ربط بين انتماء الأديب الطّبقي والظروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة التي نشأ فيها بإنتاجه الأدبي وقد استشهد الباحث للتّدليل على رأيه بفقرة من كتاب " خصام ونقد "[٣٣] وهو كما نعرف كتاب في النّقد الأدبي[٣٤] ولا علاقة له بالتّاريخ والباحث نفسه لم يدرجه ضمن مصنّفات طه التاريخيّة ولا أتى على ذكره. فهل طه حسين في هذا المقام مؤرّخ أم ناقد ؟ والحقيقة أن ما سمّاه عمر الجمني بالبنية الفوقيّة والبنية التحتيّة لا ينطبق البتّة وما ورد في كتابات طه حسين، فمؤرخنا إنما يتحدّث عن تأثّر الفنون والأنشطة العقليّة بصفة عامّة بالظّروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة. وهذا لا علاقة له بالتفسير الماديّ الجدليّ للتّاريخ[٣٥] وإنما هو في رأينا أنسب بالمقولة الخلدونيّة الشهيرة في " أن اختلاف الأجيال في أحوالهم إنّما هو باختلاف نحلتهم من المعاش "[٣٦].

ولئن كنّا نتّفق مع الباحث عندما أرجع مصادر طه حسين في إدراك الظّروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة في التّاريخ إلى " ابن خلدون " وإلى مؤرّخَيْن إسلاميين اهتمّا بالنّواحي الاقتصاديّة والاجتماعيّة وهما " البلاذري " و " المسعودي " ونتّفق معه كذلك في ما ذهب إليه من تأثّر حسين بفكر " سان سيمون " الاشتراكيّ والاجتماعيّ وكان قد درسه على العالم الاجتماعي " دوركهايم " طيلة سنة كاملة، فإنّنا نختلف معه عندما أقرّ بتأثّر حسين بالفكر الماركسيّ ودليله على ذلك أنّه قرأ بعض كتابات

" ماركس " و " أنقلز " واستعمل عدداً من مصطلحات الماديّة التاريخية. فقد يكون طه حسين استفاد بعض الاستفادة ممّا قرأه من ماركس وانقلز ولكنّه في رأينا لم يعتمد الماديّة التّاريخيّة منهجاً في فهم التّاريخ، وأمّا المصطلحات التي استعملها فإنّ الدقّة تعوزها وملاحظة الأستاذ الحبيب الجنحاني مصيبة جداً عندما ذكر أن استعمال طه حسين للمفاهيم الماديّة تنقصه الدقّة ويطغى عليه أحياناً الطّابع اللّغوي[٣٧].

ثمّ أضاف الباحث إلى تلك العوامل الثلاثة عاملاً رابعاً هو العامل النفسي الذي لعب عند طه حسين دوراً مهمّا في أحداث الفتنة الكبرى بما جعل تاريخ الفتنة ثمرة مجموعة من العقد والأحاسيس والمشاعر مثل : الغيرة وعقدة الحرمان . (نموذج عمرو بن العاص وانضمامه إلى معاوية) وعقدة النّقص - نموذج زياد بن أبية وسياسته الإرهابيّة) إلخ....

تلك هي إذن العوامل الأربعة الكبرى التي تفسّر الوقائع التاريخيّة عند طه حسين والأمر الذي نستغرب له أن الباحث اكتفى بتحليل هذه العوامل عاملاً عاملاً دون أن يتساءل عمّا يجمع بينها، فهي في الواقع متناقضة متضاربة إذ كيف يجوز لمؤرّخ أن يفسّر التّاريخ تارة تفسيراً دينياً وتارة تفسيراً عصبياً قبليّاً وتارة أخرى تفسيراً اجتماعياً اقتصادياً وتارة رابعة تفسيراً نفسياً، فانظر على سبيل المثال كيف علّل طه حسين أحداث الفتنة الكبرى فكيف يتسنّى له أن يوفّق في تعليله ذاك بين مختلف العوامل المتضاربة ؟ وإذا كانت العناية بالجوانب النفسيّة تتّسق مع المذهب الوضعيّ في دراسة التّاريخ كما يقول الباحث[٣٨]، فهل العناية بالجوانب الاقتصاديّة والاجتماعيّة تتّسق هي بدورها مع المذهب الوضعيّ ؟ وهذا أستاذ طه حسين وأحد أئمة الوضعيّة في التاريخ شارل

سنيوبوس ينكر على الماركسية تفسيرها الكثير من الظواهر التاريخية اعتماداً على الصّراع الطبقي ويرجع عدداً من الصّراعات والحروب والثورات في التّاريخ إلى أسباب دينيّة[٣٩].

فهل ثمّة في نهاية المطاف عامل محدّد ونهائي ييسّر علينا فهم طبيعة منهج طه حسين في تحليل وقائع التّاريخ ؟

إنّ هذه القضيّة على أهميّتها وخطورتها لم يهتمّ بها الباحث، ويبدو لنا أن السرّ في اجتماع هذه العوامل المتضاربة مرجعه ما اتّسم به فكر طه حسين من " وسطيّة ". والموقف الوسطي " موقف انتقائي تلفيقيّ براجماتيّ [هو] ابن اللّحظة "[٤٠] ممّا يجعل طه حسين " صاحب عقل عملي لا عقل نظري أو عقل جدلي "[٤١] ولطالما أوقعت الوسطية صاحبها في التناقض والخلط أحياناً.

أمّا الباب الخامس[٤١] والأخير فقد خصّصه الباحث لدراسة " الخطاب التاريخي عند طه حسين " فبدأ في الفصل الأول[٤٢] بمعالجة " بنية الخطاب التاريخي " وقد صنّف عمر الجمني آثار طه حسين التّاريخيّة إلى صنفين على أساس ما لاحظه من اختلاف في مقوّمات الخطاب. ففي الصّنف الأوّل أو المجموعة الأولى[٤٣] نحا حسين منحى تاريخياً علمياً نقدياً وفي المجموعة الثانية[٤٤] نحا منحى تاريخياً قصصياً فنياً. وقد انبنت كتابات طه حسين ذات المنزع النّقديّ العلميّ على السّرد. وهو في رأي الباحث سرد غير مملّ بفضل ما أضفى عليه حسين من روحه الأدبيّة " فموهبة الفنّان انضافت إلى مهارة المؤرخ فانعكست على الخطاب التّاريخي فلوّنته بلون قصصيّ ظاهر " (ص : ٥١٢). أمّا

كتابات حسين التّاريخيّة التي نزعت منزعاً فنيّاً فقد طغى عليها البناء القصصي الحكائي فإذا نحن " بإزاء أعمال فنيّة وإن كان نسيجها من المادّة التّاريخيّة " (ص : ٥١٣). وقد اعتنى الباحث بتحليل خصائص الفنّ القصصي في هذه الكتابات التّاريخيّة تحليلاً وافياً فكأنّه انتقل من مجال التّاريخ من حيث هو علم إلى مجال الأدب والفن. أفلم يذهب بعضهم إلى اعتبار " على هامش السيرة " ملحمة قصصية[٤٥]. والباحث نفسه يقول : " فسواء اعتبرنا " على هامش السيرة " مجموعة قصص أو ملحمة فإنها تبقى عملاً فنيّاً مبنيّاً على التّاريخ " (ص : ٥١٩).

وهذا رأي يثير إشكالاً حقيقيّاً فأين حدّ التّاريخ وأين حدّ الأدب ؟ وهل كتابا " على هامش السّيرة " و " الوعد الحقّ " كتابان في التاريخ أم هما مجرّد " لوحات قصصيّة " استعان فيهما طه حسين بالتّاريخ ؟ وهل صاحبنا في هذين الأثرين مؤرّخ أم أديب ؟

ثمّ انتقل الباحث إلى دراسة خصائص الأسلوب في الخطاب التّاريخي[٤٦] فلاحظ أن البناء السّرديّ يقابله أسلوب التحليل في حين أن البناء القصصي يقابله أسلوب التصوير. والتحليل عند حسين ليس نمطاً أسلوبياً واحداً وإنّما هو أنماط مختلفة منها التأمّل والتّدبّر والتّعليل. أمّا التصوير فمكثّف ومتنوّع فهناك وصف الحوادث والتصوير النّفسيّ للأفراد وللجماعات إلخ... ولم يخف الباحث إعجابه وانبهاره بتصوير طه حسين النّفسي للأفراد فاستشهد بفقرات طويلة أحياناً، وترددت في لغته عبارات من نوع : بارعة ورائعة وساحرة وقدرة مدهشة إلخ... ممّا يدل على تحمّس الباحث تحمّساً لا يخلو أحياناً من مبالغة وشطط.

وانتبه الباحث إلى ان قدرة طه حسين التصويريّة مردّها إلى ما

له من ملكة تخييليّة فخصّها بفقرة مبيّنا أنه إذا كانت الملكة العقليّة ساعدت حسين على " التّحليل " فإنّ الملكة التخيّلية ساعدته على التّركيب . " و " التّحليل والتّركيب هما عمدة البحث التّاريخي عند طه حسين " (ص ٥٧٤).

ولكنّ الجهد التّخييليّ التّركيبيّ غلب على الجهد العقليّ التّحليليّ في كتاب مثل " على هامش السيرة " وقد استعان طه حسين بالخيال لسدّ الثّغرات والفجوات خصوصاً عند تاريخه لفترة ما قبل الإسلام. ولكن ألم يفسد الخيال الحقيقة العلميّة ؟ ألم تكن الرّغبة الفنّية والأدبيّة هي الطاغية على طه حسين والمتحكّمة فيه ؟ ثم لماذا غضّ عمر الجمني الطّرف عن الانتقادات التي وجّهت إلى طه حسين من قبل المؤرّخين العرب المعاصرين من " الأكاديميين " و " الوضعيّين " وهي من جنس ما وجّهه النّقاد الغربيّون لـ (ميشليه J. Michelet) الذي " اتهموه بالوضع قائلين أنه لا مصادر له ولكنه يتخيّل كل شيء " (ص: ٥٨٥).

ومن المعروف أن المدرسة الوضعيّة في التاريخ، وإليها ينتسب طه حسين، تعارض الخيال وتعدّه " إحدى نواقص العمل التاريخي " (ص: ٥٩٠) ومع ذلك فإنّ الباحث لا يجد غضاضة في اعتماد حسين الخيال. ويخلص في النّهاية إلى القول بأنه " في تصوّره للتّاريخ – من حيث الرؤية والمنهج والتّفسير – كان وضعيّاً ولكنه – من حيث طريقة العرض – يميل إلى عرض التّاريخ عرضاً فنّيّاً... ومعنى هذا أن التّاريخ عند طه حسين علم وفنّ معاً فهو علم بمضمونه ومنهجه وفنّ بصياغته وطريقة عرضه " (ص ص : (٥٩١ – ٥٩٢).

وختم الباحث الباب الخامس بالنظر في الفصل الثالث[٤٧] في

معجم الخطاب التاريخي " فكشف له الاستقصاء عن وجود ثلاثة أصناف أساسية هي : المعجم اللغوي التراثي والمعجم القرآني والمعجم اللغوي المعاصر.

أمّا الفصل الختامي[٤٨] فقد خصّصه الباحث لدراسة البعد الرّمزي في كتابة التاريخ وطريقة توظيفه في خدمة السّياسة والمجتمع عند طه حسين. فاليونانيّات لم تكن في نظر الباحث غرضاً في حدّ ذاتها بل هي " مساهمة في الإجابة عن هذا السؤال الذي طالما أقلق المفكّرين: ما هو السبيل إلى التقدّم وإلى اللحاق بركب الحضارة ؟ " (ص : ٦٢٢). فكان التراث الاغريقي وسيلة حسين وأداته لاستلهام بناء الدّولة المصريّة الحديثة بعد ثورة ١٩١٩ ولاسيّما ما يتعلّق بالنّظام الدّيمقراطي عند الأثينيّين.

أمّا إسلاميّاته[٤٩] فهي تتنزّل في إطار الكتابة الدينيّة (كذا) التي ظهرت في الفكر المصري الحديث في الرّبع الثاني من هذا القرن والتي " فزع [فيها] كتّاب مصر إلى التّاريخ الإسلاميّ لا يقصدون منه دراسة التّاريخ من حيث هو تاريخ ولكنهم فزعوا إلى التاريخ يتوسّلون به إلى المواجهة والمقاومة وإلى النقد والمعارضة " (ص : ٦٣١). وقدّم الباحث أمثلة تقيم الدّليل على أنّ مؤرّخنا اتّخذ التّاريخ وسيلة إلى أهدافه في الإصلاح السّياسيّ والاجتماعيّ (ص ص : ٦٣١ - ٦٤٠). ولمّا لم تكن الظروف السياسيّة تسمح له بالجرأة اللاّزمة آثر " الغموض على الوضوح والرّمز والإلغاز على التّصريح "[٥٠].

واستطرد الباحث فنظر في بعض كتابات طه حسين الأدبيّة التي نشر معظمها في أواخر الأربعينات[٥١] ليستخلص منها مظاهر من النقد

الاجتماعيّ والسّياسيّ وقد قاده التحليل إلى أن حسين كان " يمثّل داخل الوفد الجناح اليساري المتطرّف بعد أن تحوّل الوفد في آخر أيامه إلى حزب محافظ مهادن لرغبات القصر والانقليز " (ص : ٦٥٠) وفي اعتقادنا أن هذا الرأي مبالغ فيه بل غير صحيح[٥٢] والباحث يعرف جيّداً أن طه حسين في أيام الوفد الأخيرة هذه كان يتقلّد منصباً وزارياً خطيراً في حكومة الوفد قبيل قيام ثورة سنة ١٩٥٢.

وفضلاً عن المشروع السياسي الاجتماعي للإسلاميّات ذكر الباحث غاية أخرى من كتابة التّاريخ عند طه حسين اصطلح عليها بالمشروع الثّقافي ومداره " إحياء التراث واستلهامه – واستلهام التاريخ بصفة خاصة – في إخصاب الإنتاج الأدبي. وهذا المشروع يتنزّل ضمن دائرة أوسع وهي اهتمام حسين بكلّ السبل المعينة على النهضة. كما تعرض الباحث إلى ما أسماه بالمشروع العقلاني وذلك من خلال طريقة تناول حسين للمواضيع التاريخيّة.

ولا شكّ أنّ النّقّاد قد اختلفوا في تقويم طه حسين وتباينت آراؤهم فيه لذلك فكّر الباحث في أن يعرّج على هذه المسألة في نهاية فصله الختامي فتصدّى في البداية لأولئك الذين ذهبوا إلى أن الإسلاميّات تمثل هروب روّاد الفكر اللّيبرالي من مواجهة الواقع المصريّ المعاصر وقد " نفضوا أيديهم " من الغرب في نهاية النّصف الأوّل من هذا القرن. وقد خالفهم الباحث ورأى أن إسلاميّات حسين لا تشكّل أيّة ردّة و " إنما هي تعبير ظرفيّ عن مشكلات العصر بواسطة الكتابة التّاريخيّة " (ص : ٦٦٤) ونحن نزعم أنّ هذه القضيّة مهمّة ودقيقة وكنّا نودّ لو أن المؤلف أوفاها حقّا من البحث.

وتتبّع الباحث في الأخير بعض عيوب طه حسين فخصّص لها صفحتين فقط وهذا غير كاف حتّى وإن كانت هذه العيوب " لا تقلّل بحال من خصال طه حسين المؤرّخ " (ص : ٦٦٨). تلك الخصال التي عدّدها في حوالي تسع صفحات (ص ص : ٦٦٨ – ٦٧٧). فلعلّ صحبة عمر الجمني لطه حسين، وإنّها لصحبة طويلة، جعلت عين الرّضا عن كلّ عيب كليلة كما قال الشاعر وإنّ الشيء يتضاعف حسنه في حين مستحسنه كما قال صاحب طوق الحمامة.

وقد حرص البحث على ضبط فهارس عديدة هامّة منها : فهرس المصادر والمراجع، وفهرس أسماء الأعلام العرب، وفهرس أسماء الأعلام الأجانب، وفهرس أسماء الأسر والقبائل والطّوائف والفرق والشّعوب، وأخيرا الفهرس التحليليّ لمحتويات الكتاب[٥٣]. وقد جاءت هذه الفهارس مضبوطة ضبطاً دقيقاً ومفيداً. وكنّا نودّ لو أنّ الباحث جعل في نهاية الجزء الأوّل فهرساً لمحتوياته حتّى يوفّر على القارىء عناء الرّجوع إلى نهاية الجزء الثّاني كما وددنا كذلك لو نبّه في الفهرس التحليلي لمحتويات الكتاب إلى بداية الجزء الثاني وذلك ابتداء من الباب الرابع. وقد وقفنا على بعض الهنات وهي قليلة جداً ومن باب السّهو نسوقها للإفادة ومنها أنّ المرجع المذكور في صفحة ٥٨ بالهامش عدد ٧٥ لم يذكر سابقاً في كامل الفصل الأوّل من الباب الأول ومنها أن الهامش عدد ٥١ في صفحة ١٦٨ لا يحيل على شيء في المتن.

وبعد فإنّك تقرأ هذه الدراسة من بدايتها إلى نهايتها فلا يساورك شكّ في أنّ صاحبها قد بذل من الجهد أقصاه فأوفى طه حسين المؤرّخ حقّه وأماط اللّثام عن جانب مهمّ من تفكيره.

وإنّك لتقبل على هذا الكتاب النّفيس فتستوقفك فيه خصال عدّة لا ريب فيها : منها الصّبر والتّأنّي والجدّ والصّرامة والسّعي إلى الفهم والإحاطة والجمع بين المتعة والإفادة، كل ذلك في لغة سليمة أنيقة وفي تراكيب سهلة واضحة لا تقعّر فيها ولا إسفاف. وقد يزعجك أحياناً تحمّس الكاتب وتعصّبه لصاحبه ولكن من ذا الذي لا يقف مشدوها أمام النّصّ الحسينيّ. وقد تختلف مع عمر الجمني في بعض ما ذهب إليه من تأويل واستنتاج ولكن لا يسعك إلا أن تعتبر عمله وأنت في غاية اليقين " خدمة للعلم وثروة للمكتبة العربيّة وشرفاً للجامعة التونسيّة " حسب عبارة الأستاذ منجي الشملي في تقديم الكتاب.



الهوامش

١) ـ غالي شكري : ماذا يبقى من طه حسين. دار المتوسط للنشر والتوزيع بيروت ١٩٨٤ ص ص : ٦١ ـ ٦٢.

٢) ـ هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة أعدّها صاحبها في كليّة الآداب بجامعة تونس بإشراف الأستاذ منجي الشملي لنيل ديلوم التعمق في البحث. ونوقشت يوم الثلاثاء ١١ جويلية ١٩٨٩ أمام لجنة مركّبة من الأساتذة : فرحات الدشراوي وجمعة شيخة ومنجي الشملي.

٣) ـ ص ص : ١٣ ـ ١٨.

٤) ـ ص ص : ٢٣ ـ ٣٣.

٥) ـ ص ص : ٤١ ـ ٥٥.

٦) ـ ص ص : ٣٩ ـ ١٣٠ وعنوانه : ثقافة طه حسين التاريخيّة وأبحاثه.

٧) ـ وذلك ضمن برامج التدريس في الأزهر بعد إصلاح سنة ١٨٩٤ وكان للشيخ محمد عبده تأثير كبير في طه حسين لولع الشيخ المصلح بالعلوم الحديثة عامة وبالتاريخ خاصة وبابن خلدون بصفة أخصّ.

٨) ـ من بينهم نذكر أحمد زكي وأحمد كمال وإسماعيل رأفت والشيخ محمد الخضري وقد جمعوا بين الإلمام بالثقافة العربية القديمة والإطلاع على الثقافة الأوروبيّة ومعظمهم من أساتذة التاريخ والجغرافيا.

٩) ـ من هؤلاء نذكر : جويدي ونالينو وميلوني وماسينيون وغيرهم...

١٠) ـ ص ص : ٧٥ ـ ١٠٢.

١١) ـ ص ص : ١٠٣ ـ ١٣٠.

١٢) ـ الرؤية التاريخيّة عند طه حسين ص ص : ١٣١ ـ ٢٦٨.

١٣) ـ ص ص : ١٣٣ ـ ١٥٢.

١٤) ـ ص ص : ١٥٣ ـ ٢١٥.

١٥) ـ يبدو حسب التاريخ أن اعتناق طه حسين لمذهب الجبر واتّخاذه إيّاه عقيدة فلسفية ورؤية للتاريخ والكون يعود إلى سني الدراسة بالجامعة المصرية حوالي سنة ١٩١٠ ـ ١٩١١ ثمّ سيظهر جليّا هذا التأثّر في رسالته عن أبي العلاء سنة ١٩١٤. ويضيف الباحث أن إيمان حسين بالجبر كان

صارماً في مطلع حياته ثم لم يلبث أن عدل من تشدده وغلوائه في المرحلة اللاحقة دون أن يتخلى عن هذه الجبريّة (انظر ص ص : ١٧١ ـ ١٧٧ وص : ٢١٥ من البحث).

١٦) ـ ص ص : ٢١٧ ـ ٢٤٨.

١٧) ـ ص ص : ٢٤٩ ـ ٢٦٨.

١٨) ـ ص ص : ٢٦٩ ـ ٣٨٢.

١٩) ـ ص ص : ٢٧١ ـ ٢٨٦.

٢٠) ـ من ذلك مثلاً الشكّ في الأخبار التي تروي عن الشيخين أبي بكر وعمر بن الخطاب والشكّ في الأنساب والشكّ في أحاديث السقيفة (انظر ص ص : ٢٧٧ ـ ٢٧٨).

٢١) ـ من ذلك محاولة محمد عمر توفيق في كتابه : "طه حسين والشيخان" (دار تهامة - جدة ١٩٨١ الكتاب السعودي - ٢٢-) ثمّ الحكومة المصريّة عن قرار تدريس كتاب "الشيخان" في المعاهد وقد ذكرت أنباء القاهرة (سبتمبر ١٩٩٣) أن لجنة تدريس مناهج اللغة العربيّة التابعة لوزارة التربية والتعليم اتخذت قراراً بإلغاء تدريس كتاب "الشيخان" بحجة أنه تضمّن تشكيكاً في بعض القضايا والروايات الدينيّة (نقلاً عن مجلة الفيصل العدد ٢٠١ سبتمبر ١٩٩٣ ص : ١٣٥).

٢٢) ـ ص ص : ٢٨٧ ـ ٣٠٩.

٢٣) ـ ص ص : ٣١١ ـ ٣٥٠.

٢٤) ـ أشار ابن خلدون ضمن حديثه عن المغالط التي تعرض للمؤرخين إلى خطر الاعتماد على السند دون النظر في المتن. وهاجم محمد عبده طريقة المؤرخين القدماء الذين ركّزوا على دراسة السند مهملين المتن. (انظر : ص ص : ٣٣٨ ـ ٣٣٩ من البحث).

٢٥) ـ ص ص : ٣٥١ ـ ٣٨٢.

٢٦) ـ ص ص : ٣٨٣ ـ ٤٩٢ ويقع الباب الرابع في الجزء الثاني.

٢٧) ـ ص ص : ٣٨٥ ـ ٤٠٦.

٢٨) ـ انظر بالخصوص ص ص : ٣٨٦ ـ ٣٩٠.

٢٩) ـ ص ص : ٤٠٧ ـ ٤٤٢.

٣٠) ـ ص ص : ٤٤٣ ـ ٤٩٢.

٣١) ـ المقصود بها الثورة البابكية أو الخرمية في أول القرن الثالث للهجرة وثورة الزنج في أواسط ذلك القرن وثورة القرامطة في آخره وأثناء القرن الرابع.

٣٢) ـ انظر بالخصوص ص : ٤٦٩ من الكتاب (الجزء الثاني).

٣٣) ـ انظر بالخصوص ص : ٤٧٢ من الكتاب (الجزء الثاني).

٣٤) ـ صدر كتاب " خصام ونقد " سنة ١٩٥٥ ببيروت وفيه أصداء معركة شهيرة بين طه حسين والنقاد الواقعيين في الخمسينات.

٣٥) ـ عاد الباحث في كتابه إلى مؤلفات ماركس وانقلز ليشرح مبادىء التفسير المادي للتّاريخ انظر ص ص : ٤٧١ - ٤٧٢ - ٤٧٧ من الكتاب.

٣٦) ـ انظر مقدّمة ابن خلدون ـ الفصل الأوّل : " في أن اختلاف البدو والحضر طبيعية " من الباب الثاني. دار الكتاب اللبناني ص ٣. ١٩٦٧ ص : ٢١٠.

٣٧) ـ انظر ص : ٤٨٢ من الكتاب. والشّاهد مأخوذ من مقال للحبيب الجنحاني بعنوان : " طه حسين المؤرخ " منشور في كتابه : من قضايا الفكر (الشركة التونسيّة للتوزيع ـ تونس ١٩٧٥) ص : ١٦٧.

٣٨) ـ انظر ص : ٤٨٦ من الكتاب.

٣٩) ـ انظر صفحة ٤٠٥ من الكتاب. الهامش عدد ٥٣.

٤٠) ـ مجاهد عبدالمنعم مجاهد : مفهوم التاريخ ـ مجلة فكر، عدد خاص عن طه حسين في الذكرى المئويّة لمولده. العدد ١٤ مارس ١٩٨٩ ـ ص : ٩٤.

٤١) ـ ص ص : ٤٩٣ ـ ٦١٥.

٤٢) ـ ص ص : ٤٩٥ ـ ٥٢٣.

٤٣) ـ تضم المجموعة الأولى : عثمان وعلي وبنوه ومرآة الإسلام.

٤٤) تضمّ المجموعة الثانية : على هامش السيرة والوعد الحقّ.

٤٥) ـ ورد هذا الرأي في كتاب محمد نجيب أحمد التلاوي : طـه حسين والفنّ القصصيّ ط١. القاهرة دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٨٦ ص : ٨٧ و ١٠٥.

٤٦) ـ موضوع الفصل الثاني من الباب الخامس ص ص : ٥٢٥ ـ ٥٩٣ (الجزء الثاني).

٤٧) ـ ص ص : ٥٩٥ ـ ٦١٥.

٤٨) ـ ص ص : ٦١٧ ـ ٦٧٧ وعنوانه : " في أن طه حسين مؤرّخ ".

٤٩) ـ وضع طه حسين إسلامياته خلال العشرين سنة الأخيرة قبل ثورة يوليو (بين ١٩٣٣ و ١٩٥٣) انظر : ص : ٦٢٥ من الكتاب.

٥٠) ـ جاء هذا على لسان طه حسين في مقدمة الطبعـة الثالثـة لـ " المعذبون في الأرض " (١٩٥٨). ص : ١٠ انظر : ص : ٦٤٩ من الكتاب.

٥١) ـ مثل : المعذبون في الأرض (١٩٤٩) وشهرزاد (١٩٤٣) وشجرة البؤس (١٩٤٤) وجنّة الشـوك (١٩٤٩) إلخ...

٥٢) ـ من المعروف أن هذا الجناح اليساري كان يتألف من الشباب الوفدي ومن أبرز أعضائه : محمد مندور وعزيز فهمي.

٥٣) ـ ص ص : ٦٨٢ ـ ٧٤٥.



نظرية الخيال في شعر الشعراء الأندلسيين

أحمد عبدالقادر صلاحية

سوف أحاول إراءة آراء الشعراء ورصد أسس نظريتهم في الخيال التي سكبوها نثراً، وسطروها في بعض مؤلفاتهم وفي خطب دواوينهم ومقدماتها، وفي تعليقهم في أثنائها وأقف على أحكامهم النثرية وقفات عدة عند أهم مراحل تعبيرهم عن وعيهم الفني وتطوره منذ استهلاله في القرن الرابع الهجري فتبدره فتراجعه ولا أقول مَحاقه إذ خرج العرب من الأندلس ومازال في شعرهم شيء غير يسير من نضارة الخيال وألقه.

لعل ابن عبدربه (ت ٣٢٨ هـ) هو أقدم شاعر أندلسي وصل إلينا أحد مؤلفاته الضخمة وهو كتاب " العقد " الذي اشتهر باسم " العقد الفريد "، ومع أن أغلبه بضاعة مشرقية فإن فيه شذرات نقدية مهمة ولاسيما في التقديم والتعليق على بعض ما أورده من أشعاره خاصة، يلمح فيها اهتمامه بالخيال الذي يعبر عنه بأهم أدواته البلاغية وهو التشبيه، ويردفه بنعوت تميزه من التشبيه العادي وترفعه درجات فوقه؛ تشمل الإبداع والتفرد والغرابة والسبق، وهي نعوت يطلقها الشعراء على الخيال ذاته يقول في التقديم لأبيات له في التشبيب: " ونظير هذا من قولنا في رقة التشبيب وحسن التشبيه البديع الذي لا نظير له، والغريب الذي لم يسبق إليه :

حوراء داعبها الهوى في حُور حكمت لواحظها على المقرور
نظرت إليّ بمقلتيّ أدمانة[1] وتلفتت بسوالف اليعفور[2]

فكأنما غاص[٣] الأسى بجفونها حتى أتاك بلؤلؤ منثور[٤]

ومن المهم ذكره أن هذه الأبيات أوردها ابن عبدربه في فصل رقة التشبيب رداً على ما أورده قبلها من أبيات ومقاطع غزلية مشرقية ليعلم المشرق أن للأندلس حظاً من الشعر، ومع أن غرض الشعر هو التشبيب فإن معارضة الشاعر واختياره من نظمه وتعليقه عليه كان على أساس الصورة والخيال موحياً أنهما السمة المميزة للشعر الأندلسي.

ويزداد في القرن الخامس الاهتمام بالخيال لدى الشعراء الأندلسيين ويتنقل من طور الإحساس الغائم بقيمته المرتفعة إلى الإشارة إلى خطورته والنص على أهميته في أثناء مؤلفات الشعراء النثرية ؛ بيد أن مصطلح الخيال أو التخيل أو التخييل لم يظهر بلفظه بعدُ، وإنما عُبِّر عنه بصفاته في الإبداع والاختراع وتجليه في أصناف البيان، يقول ابن شهيد (ت ٤٢٦هـ) في إحدى رسائله : " ومما يلزم المدعي لصناعة الكلام إذا اعتمد وصف حالة أن يستوفي جميعها ويكون ما يطلبه من الإبداع والاختراع فيها غير خارج عنها وما هو بسبيلها ؛ فذلك أبهى لكلامه وأفخم للمتكلم به وأدل على أن الكلام له ومن تأليفه[٥]".

في هذا الاقتباس أمور عدة تحسن الإشارة إليها ؛ أن ابن شهيد يقف موقف العالم المعلم الذي يزجي النصائح ويوضح صوى طريق البيان من وجهة نظر أندلسية، ويستشف ايضاً برمه وضيقه من مدّعي صناعة الكلام وهم كثر، ويشي كذلك باهتمام الشعراء الأندلسيين بالإبداع والاختراع وسعيهم إلى تحقيقه لكونه مطلبهم الرئيسي، وهدفهم الأول. ولبّ نصيحته للشعراء الساعين إلى الإبداع والاختراع هو أن يكون هذا

الإبداع غير مجتلب ولا متكلف بل ناجم عن استيفاء الأوصاف دائر في فلكها، وثمة أمر شديد الأهمية يستنتج من كلام ابن شهيد فحواه أن الإبداع والاختراع يحملان خصوصية صاحبهما، ومن دونهما يفقد الشعر هويته ونسبته أي أن صاحبه مجرد ناظم لأفكار سابقة أو بعبارة أخرى سارق منتحل ؛ يوضح هذا الاستنتاج قول آخر له يرد على زعم أحد معاصريه ويفنّد نقده لفصول من كلامه عرضت عليه فاستحسنها بيد أنه عرّض به بأنه أخذها عن غيره أو سرقها من سواه، يقول : " عرضت عليك الدر منظوماً فقلت نِعْمَ ما صنعت لو اخترعت، وما أحسن ما أطلعت لو ابتدعت، معرضاً بالتقصص[٦] ومشيراً إلى التلصص[٧] ".

إذاً فالإبداع والاختراع هما الغاية القصوى للأديب والمعيار الأول للناقد، وإذا كان ابن شهيد في الاقتباس الأول قد وجه حديثه إلى الشعراء فنصحهم وأرشدهم بأسلوب أشبه بالأمر فهو - هنا - يتوجه بحديث إلى النقاد - بوصفه من أعلمهم - فيبين لهم بأسلوب الأمر طريقة النقد الصحيح - برأيه - ويدلهم على العناصر المهمة في الشعر، ويعبر عن الخيال بالبيان، يقول: " من الواجب على الناقد أن يبحث عن الكلام ويفتش عن شرف المعاني وينظر مواقع البيان، ويحترس من حلاوة خدع اللفظ، ويدع تزويق التركيب ويراطل[٨] بين أنحاء البديع، ويمثّل أشخاص الصناعة، فقد ترى الشعر فضي البشرة وهو رصاصي المكسر... لا يستحق صاحبه غير أن يكون تلعابة[٩] أو صاحب براعة، وإنما يستحق اسم الصناعة بتقحم بحور البيان، وتعمد كرائم المعاني والكلام، وأن ينطق بالفصل، ويركب أثباج[١٠] الجد ويطلب النادرة والسائرة "[١١].

إن مما يميز نقد ابن شهيد أن آراءه النقدية تنثال انثيالاً في عبارات شعرية محكمة دقيقة التعبير، وهو - هنا - يوجه الناقد إلى المعنى وصياغته بصور شعرية، فيميز بين نوعين من الشعر مذموم ومحمود، فالأول يعتمد الألاعيب اللفظية الفارغة والتراكيب البراقة الخادعة فيصم صاحبه بأنه تلعابة كثير اللعب والهذر وفي أحسن الأحوال صاحب براعة ولكنه ليس شاعراً، والثاني يهتم بالبيان - وهو أهم أدوات الخيال فيصنع صوراً شعرية فريدة فيشرّف صاحبه باسم صاحب الصناعة أو الشاعر، وهذا دليل على أثر الخيال وتغلغله في الشعر الأندلسي ونقده.

تحوم تلك النظرات الثاقبة الشديدة الأهمية والآراء النقدية العالية القيمة في مجال الخيال، وهي من الدقة والعمق والشمول بمكان يدل على أنها ليست مجرد آراء عامة سجلها في ثنايا رسائله، بل لعلها من كتابه المهم في علم البلاغة الذي أخبر ابن شهيد به صديقه ابن حزم، فأضرب الثاني عن الاتساع في هذا الموضوع في رسالته: " التقريب لحد المنطق " لوجود بعض الكتب المهمة وكتاب ابن شهيد أحدها، لشدة ثقته بقدرته وسعة علمه نظراً وتطبيقاً، واصفاً إياه بأنه "من المتمكنين من علم البلاغة الأقوياء فيه جداً "(١٢).

ويوجز - كذلك - ابن حزم (ت ٤٥٦ هـ) حديثه عن الشعر في رسالته السابقة ولا يتكلم به إلا بمقدار - لأسباب متعددة - ومع ذلك فإنه يقسّم الشعر تقسيماً خاصاً به ينم على عميق فهمه له، وكبير اهتمامه بعنصر الخيال فيه، وإن كان مفهوم الخيال - لديه - لم يتبلور - كصاحبه السابق - ليغدو مصطلحاً بل ظل مترجحاً بين أدوات البلاغة يقول: " الشعر ينقسم ثلاثة أقسام: صناعة وطبع وبراعة،

فالصناعة : هي التأليف الجامع للاستعارة والإشارة والتحليق على المعاني والكناية عنها، وربّ هذا الباب من المتقدمين زهير بن أبي سلمى ومن المحدثين حبيب بن أوس[١٣]. والطبع : هو ما لم يقع فيه تكلف وكان لفظه عامياً لا فضل فيه عن معناه حتى لو أردت التعبير عن ذلك المعنى بمنثور لم تأت بأسهل ولا أخصر من ذلك اللفظ، وربّ هذا الباب من المتقدمين جرير ومن المحدثين الحسن[١٤]. والبراعة : هي التصرف في دقيق المعاني وبعيدها والإكثار فيما لا عهد للناس بالقول فيه، وإصابة التشبيه وتحسين المعنى اللطيفن وربّ هذا الباب من المتقدمين امرؤ القيس، ومن المتاخرين علي بن العباس الرومي، وأشعار سائر الناس راجعة إلى الأقسام التي ذكرنا ومركبة منها »[١٥].

وبعبارة أخرى يمكن القول إن ابن حزم ينظر إلى الشعر بحسب أسلوب عرضه وطريقة صوغه فيجعله في قسمين ؛ الأسلوب اللفظي أو الحرفي ؛ وهو لا يزيد على النثر بغير الوزن والقافية، والأسلوب التصويري أو الخيالي ؛ وهو أساس الشعر ويفرّق بين نوعين منه : أحدهما ذو صنعة مركبة، وثانيهما : خفي الصنعة حتى لا تكاد تظهر لبراعته وتجديده وتوليده وإبداعه. وأخيراً ينبه ابن حزم على أن الشعراء قد يلتزمون إحدى هذه الطرائق أو يمزجون بينها.

ويتاخر ظهور مصطلح الخيال أو التخييل في نثر الشعراء الأندلسيين إلى القرن السادس بعد أن امتزج بوجدان الشعراء وترسخت أهميته في عقولهم وبلغ تجليه أوجه في شعرهم، وغدت الصورة الفنية - وجهه المرئي - ميزان الإبداع الأندلسي في الشعر والزجل كذلك، وتراكم النتاج التخييلي وتخمرت مفاهيمه حتى أسفرت عن مصطلحه لدى ابن خفاجة ؛ (ت ٥٣٣هـ) أعظم شاعر تخييلي في الأندلس فهو في مقدمة

ديوانه يبحث في قضيتي الصدق والكذب في الشعر اللتين طالما ضيّق بعض النقاد بهما على الشعراء فينفي أهميتهما في الشعر إذ ليس الغرض منه أحدهما، ويرى بنفاذ بصره أن الغرض من الشعر هو التخييل، يقول: " يستجاز في صناعة الشعر لا في صناعة النثر أن يقول القائل فيه: إني فعلت وإني صنعت من غير أن يكون وراء ذلك حقيقة، فإن الشعر مأخذ وطريقة، وإذا كان القصد فيه التخييل فليس القصد فيه الصدق ولا يعاب فيه الكذب ولكل مقام مقال "[١٦].

ومما تجدر الإشارة إليه ويستحسن توضيحه في قوله الأداة " إذا " فإنها تدل على تحقيق حدوث الأمر " لأن الذاكر لها كالمعترف بوجود ذلك الأمر كقولك " إذا طلعت الشمس فأتني "... فقولك إذا طلعت فيه اعتراف بأنها ستطلع لا محالة "[١٧] كما يقول ابن يعيش، وهي على النقيض من " إن " التي لا تستعمل إلا فيما كان مشكوكاً في وجوده أو في كونه.

ويزداد اهتمام الناس في الأندلس بالخيال وتتغلغل أهميته في الخاصة والعامة معاً حتى ليمسي أحد أهم المقاييس في الزجل أيضاً؛ فهذا ابن قزمان (ت ٥٥٥ هـ) يقرظ في مقدمة ديوان أزجاله بعض كبار الوشاحين فيجعل قوة التخيل أحد سببي التفوق يقول: " ولو لم يكن له - رحمه الله - من قوة التخيل، وصحة المعارضة إلا قوله... "[١٨].

ويشهد القرن السابع تطوراً كبيراً في الخيال فتتشكل نظريته، ويتأصل مصطلحه بدأ ذلك بصيرورة الصورة الفنية مقياساً منصوصاً عليه لاختيار الشعراء المصنفين ففي مقدمات هذا الاختيار وفي أثنائه يتبدى الخيال سمة أندلسية بارزة، وتتجلى ملامح واضحة مميزة

القسمات لنظرية الخيال في الشعر الأندلسي كالذي نجده لدى آل سعيد في سفرهم الضخم " المغرب في حلي المغرب " الذي أكمل تأليفه وصاغه الصياغة النهائية علي بن موسى بن سعيد (ت ٦٨٥ هـ) ومن ثم انتخب منه مختارات في كتابه رايات المبرزين وقد اشترط فيه قيام الاختيار على أساس السبق في المعاني أو الزيادة فيها أي الاختراع في الصورة أو توليدها؛ أي الخيال - كما سنرى لاحقاً - يقول في مقدمته : " فهذا مجموع أوردت فيه من غرائب شعر المغرب ما كان معناه أرق من النسيم ولفظه أحسن من الوجه الوسيم، ليرف على نداه ريحان القلوب، وتتعلق الأسماع بمعاده تعلق عين المحب بطلعة المحبوب.... واشترطت مع هذا أن لا أورد منه إلا ما لم يسبقوا إلى معناه أو استحقوه بزيادة، أو حسن عبارة أبرزته بعد تجويده في حلاه "[١٩]. ويرد التخيل وصفاً شديد الأهمية في ختام خطبة هذا الكتاب : " هذا المجموع إن نقص في عين مَنْ عميت بصيرته لصغر جرمه فجوابه قول أشعر من ملك طريق التخيّل وتوصل بلطافة الذهن إلى الاستنباط والتخيّل :

والنجم تستصغر الأبصار رؤيته		والذنب للعين لا للنجم في الصغر "[٢٠]

وانتقاؤه أبا العلاء المعري لم يكن لأنه أكثر الشعراء تخيلاً بل لأنه أعمقهم خيالاً وأبعدهم غوص فكرة.

ثم ألف ابن سعيد كتاباً قريناً لمغربه سماه " المشرق في حلى المشرق " وانتخب منهما معاً كتاب " عنوان المرقصات والمطربات " وفيه وضح أسس نظريته الفائقة عن الخيال الذي هو عماد اختياره، قال : " الطبقات التي بني الجامع المذكور على الكلام فيها : خمس ؛ المرقص والمطرب والمقبول والمسموع والمتروك :

فالمرقص : ما كان مخترعاً أو مولداً يكاد يلحق بطبقة الاختراع لما يوجد فيه من السر الذي يمكن أزمة القلوب من يديه، ويلقي منها محبة عليه، وذلك راجع إلى الذوق والحس مغنٍ بالإشارة عن العبارة..

والمطرب : ما نقص فيه الغوص عن درجة الاختراع إلا أن فيه مسحة من الابتداع..

والمقبول : ما كان عليه طلاوة مما لا يكون فيه غوص على تشبيه وتمثيل وما أشبه ذلك...

والمسموع : ما عليه أكثر الشعراء مما به القافية والوزن دون أن يمجه الطبع ويستثقله السمع..

والمتروك : ما كان كَلاًّ[٢١] على السمع والطبع..

والمقتصر على إيراده في هذا العنوان من الطبقات المذكورة ما كان من طبقتي المرقص والمطرب وكلاهما دائر على غوص الفكرة وإثارة المعاني"[٢٢].

وقف عند هذا الكتاب غير باحث بيد أنهم اقتصروا عليه واكتفوا به من دون سائر مؤلفات ابن سعيد التي يتفرع بعضها من بعض ويكمل أحدها الآخر، ومع ذلك فقد كانت نظراتهم متباينة، فرأى أولهم ـ المستشرق الإسباني الكبير غرسية غومث ـ أن في هذه المقدمة نظرية عن الخيال يقول: " ضمن ابن سعيد مقدمة كتابه المسمى: عنوان المرقصات والمطربات... نظرية عن الخيال، وتصنيفاً لضروبه "[٢٣].

بينما رأى د. محمد رضوان الداية أن أساس رأيه في النظرة إلى الشعر قد صدر " عن ذوق عصره من تطلب شيئين: أحدهما: البديع، والثاني: الغرابة، وهو ما قسمه إلى مرقص ومطرب "[٢٤].

واقترب د. إحسان عباس من الرأي الأول معبراً عن الخيال بوجهه المرئي وتجليه في الصورة وتكونه بوساطة أدوات البيان ولاسيما الاستعارة والتشبيه ، يقول في شرح معنى المرقص: " فليس المرقص هو الشعر القائم على التشبيه بل على غريب التشبيه أو غريب الصورة؛ استعارة كانت أو تشبيهاً "(٢٥).

بيد أن د. إحسان عباس كان ينظر إلى النقد الأندلسي عامة وإلى نقد ابن سعيد خاصة من علٍ فتتبدى شواهق نظرياته نقاطاً داكنة، فكانت بعض أحكامه جائرة وبعضها مصوغاً بأسلوب موهم يقول: " وفي استعمال هذه المصطلحات الخمسة (المرقص، المطرب، المقبول، المسموع، المتروك) نظر ابن سعيد إلى الشعر من ناحية التأثير وحسب، أي نظر إلى فعل الشعر في نفس المتلقي وإلى رد الفعل لديه حين يتلقى الشعر، وقصر النظر على هذه الناحية دون سواها مع استبعاد الأمثال والحكم من باب المرقص والمطرب وذلك انحياز إلى جانب المتعة في الشعر وانصراف عما اهتم به النقاد الأندلسيون السابقون من الزاوية الأخلاقية، ونتيجة لذلك انحصرت براعة الشعر (أو براعة الشاعر) في إبراز وجه جديد من القول قائم على الصورة "(٢٥).

هذا الحكم يذكر أنصاف الحقائق ويترك أنصافها الأُخر، فليس من شك في أن ابن سعيد ينظر إلى الشعر من ناحية التأثير، ولكن ليس التأثير وحسب - على أهميته وكون بعض المدارس النقدية الغربية الحديثة تتبنّاه - الآن - كالاستقبالية - فإن هذا التأثير ذاته هو نتيجة ما يحويه الشعر من خيال بديع واختراع وابتداع وسمات الحسن الأخرى، فابن سعيد لم يقصر " النظر على هذه الناحية دون سواها " بل

رصد جمال الأثر الفني أولاً ثم صنفه بحسب تأثيره ثانياً. أما استبعاد ابن سعيد الأمثال والحكم فليس صحيحاً – على إطلاقه – إذ ليس الغرض الشعري أو نوع الشعر وهدفه مقياس الشعر لديه – كما نصّ على ذلك من قبل د. عباس نفسه – ، ولم يستبعد ابن سعيد إلا ما كان خالياً من الصور في أي غرض كان أو موضوع جزئي، ولما كان أغلب الحكمة يرسل في ألفاظ مرصوفة رصفاً خالية من الصور أو تطغى الفكرة على التعبير فإن ابن سعيد لم يوردها لتلك العلة ؛ يذكر ذلك بوضوح في حديثه عن زهير بن أبي سلمى حكيم الجاهلية وينتقي له أبياتاً في المثل والحكمة ولكنها تحمل السمة الأساسية التي حث عليها ألا وهي الصورة مولودة الخيال، يقول : " زهير : أكثر ما اشتهر به الحكم والأمثال مما يدخل في طبقة المقبول ".[٢٦] والمقبول لا يورده بحسب شرط الكتاب، فينتقي له بعض الأبيات المصورة في بعض الأغراض ثم يختم اختياره له ببيتين مصورين من حكم المعلقة هما :

ومن لم يصانع[٢٧] في أمور كثيرة — يضرس بأنياب ويوطأ بمنسم
ومن يعص أطراف الزِّجاج[٢٨] فإنه — يطيع العوالي[٢٩] ركبت كل لهذم[٣٠][٣١]

وتلك المقدمات توصل د. إحسان عباس إلى أن ابن سعيد ينحاز إلى جانب المتعة في الشعر فحسب وليس أنه يعبر عن جوهر الشعر الأصيل، وحتى تلك المتعة الرائعة والأثر الشعري الذي تتطلبه المدارس الشعرية الحديثة يورده ممزوجاً بالإثم مرافقاً للسطحية! وكذلك الأمر في براعة الشعر أو الشاعر أليست تتجلى "في إبراز وجه جديد من القول قائم على الصورة" وما الشعر إذا لم يكن صورة وغوص فكرة وعاطفة وأثراً.

كما ذكرت فإن د. إحسان عباس يدرك المقياس الحقيقي للشعر عند ابن سعيد ولكنه يمضي وراء أحكامه الجاهزة في محاكمات عقلية تبتعد عن واقع الكتاب يقول:

" فإذا كان المقياس هو الغوص على التشبيه والتمثيل فمعنى ذلك أن شعر الأقدمين يقل فيه المرقص ويكثر فيه المطرب، ولكن أكثره مقبول أو مسموع (وهو ما لا يأباه الطبع) أو متروك (وهو ما كان قائماً على خشونة ينفر منها الذوق) وكان أكثر شعر الشعراء في القرون الثلاثة الأخيرة من المرقص والمطرب وأقله من المقبول والمسموع والمتروك، وهذا يعني حقيقة واحدة هي إجادة المتأخرين للغوص على التشبيهات وميل الأذواق إلى طريقتهم، وليس إنكاراً للأنواع الأخرى من الشعر ـ نظرياً ـ غير أنه من الناحية العملية يعني تقديم الأهم على المهم"[٣٢].

وراء هذا الكلام المصقول والحجاج القوي أوهام جسام واستنتاج بعيد عن المؤلف والكتاب، وتناقض خفي!؛ فكيف يكون شعر الأقدمين يكثر فيه المطرب وفي الوقت نفسه أكثره من المقبول أو المسموع أو المتروك وهذه المصطلحات على النقيض من المصطلح الأول ؟!، والقول بكثرة المقبول والمسموع والمتروك في الشعر القديم هو رأي ذاتي للدكتور إحسان عباس وليس لابن سعيد، وكذلك القول بكثرة المرقص والمطرب في القرون الثلاثة الأخيرة وقلتهما فيما سوى تلك القرون ؛ وهو مخالف للواقع الشعري والنقدي الذي يشير إلى ازدياد أزمة الإبداع بتطاول الزمن، ومجانب لحقيقة كتاب ابن سعيد وفحواه، إذ إن اختياره للقرون الأولى من الأول إلى الرابع يزيد على ضعف اختياره للقرون التالية ؛ الخامس والسادس والسابع، وكذلك فإن تفضيل الشعر

الغني بالصور ليس من جراء ميل الأذواق وحسب بل هو كما ذكر د. إحسان عباس سابقاً المقياس النقدي الذي يقيس ابن سعيد به جودة الشعر، وقد نصّ ابن سعيد في خطبة كتابه على اختلاف مقاييس النقد باختلاف العصور وأهمية المعاصرة، وذلك بتبنيه لأحكام نقدية تؤكد ذلك يقول : " ورأيت في رسالة : وإن لكل زمان ما يليق به من البيان ، وفي أخرى : الناس بأزمانهم أشبه منهم بآبائهم "[٣٣] ومن أمثلة تطبيق ابن سعيد مقاييسه النقدية الجديدة في كتابه قوله في عنترة : " إن كانوا قد جعلوه في ترتيب الكتّاب المصنف في أشعار الجاهلية آخراً ؛ فإنه متقدم بالنظر إلى معاني الغوص "[٣٤].

والوهم الكبير في قول د. إحسان عباس هو نفيه إنكار ابن سعيد ما دون طبقتي المرقص والمطرب مع أن المؤلف قد نص بوضوح تام على ذلك إلا ما كان متصلاً بهما يمهد للصورة ويوضحها، كما أنه ترك طبقة المطرب من اختياره فيما تلا القرن الرابع لغناء المرقص عن سواه، يقول ابن سعيد : " والمقتصر على إيراده في هذا العنوان من الطبقات المذكورة ما كان من طبقتي المرقص والمطرب وكلاهما دائر على غوص الفكرة وإثارة المعاني وإلى ذلك أشار والدي بقوله :

إذا أنت لم تشعر بمعنى تثيره[٣٥] فقل أنا وزان وما أنا شاعر

وقد يلي من طبقتي المسموع والمقبول ما يكون توطئة للمرقص والمطرب فأجعله من جملة العدد بشفاعة ما يتعلق به "[٣٦]، وقد سبق أن وجدنا ابن سعيد يصدف عن حكم زهير وأمثاله الخالية من الصور لأنها - بذلك - من طبقة المقبول، ويورد له من الحكم والأمثال وغيرها من الأغراض ما كان مصوراً بديعاً يستحق إحدى طبقتي المرقص أو المطرب.

أخيراً ؛ يجرد د. إحسان عباس ابنَ سعيد من كل فضل حتى من القدرة على تطبيق مقياسه النظري وهو أبسط دلائل العقل الصحيح : " غير أنه من الجدير أن نشير إلى أن مقياس ابن سعيد سريع إلى الاختلال عند الفحص لا من حيث النظرة والذوق لدينا اليوم بل من حيث شمول النظرة لو حاولها ابن سعيد نفسه، ولهذا نجد اضطراباً داخلياً لدى ابن سعيد في الأخذ بمقياسه ؛ فهو يحب شعر المجنون وقيس بن ذريح وكثيّر (دون أن تكون صلة ذلك الشعر قوية بالغوص على الصور) وهو يرى في المعري أشعر من ملك طريقة التخييل"[٣٧]. وحينما يتبصر الباحث هذه الدعاوى يجدها حججاً لابن سعيد وليست عليه بل دلائل على نفاذ بصره في مكونات الشعر وعناصره وجوهره؛ فهو باختياره من أشعار المجنون ـ مثلاً ـ يشير إلى أن الخيال أوسع من أن تحده الأدوات البيانية، وهذا هو المفهوم الحديث للخيال الأدبي والصورة الفنية[٣٨]. يقدم ابن سعيد لاختياره بقوله: "مجنون ليلى: شعره وإن كان في الغزل عارياً من التشبيهات فإنه لم يخل من[٣٩] طريقة حسن الغوص والتخيل على ما يأخذ بمجامع القلوب كقوله في المرقص:

متى يشتفي منك الفؤاد المعذب ... وسهم المنايا من وصالك أقرب

بعاد وهجر واشتياق ولوعة ... ولا أنت تدنيني ولا أنا أقرب

كعصفورة في كف طفل يضمها ... تذوق حياض الموت والطفل يلعب

فلا الطفل ذو عقل يرق لما بها ... ولا الطير ذو ريش يطير فيذهب

ولي ألف وجه قد عرفت مكانه ... ولكن بلا قلب إلى أين أذهب[٤٠]

كما أن قوله في أبي العلاء بأنه " أشعر من ملك طريقة التخييل " لا يجانب الصواب لأن أشعر لا تعني أوسع أو أكثر بل تعني أعمق وأبلغ،

والتخييل – عنده – يرتبط بالغوص على التشبيه والسعي وراء الفكرة والتحليق خلف المعاني واقتناص المبتكر المخترع الجديد منها، لذلك كله فإن النصوص والشواهد والمختارات التي أوردها ابن سعيد تدل على اتساق آرائه النظرية وأحكامه ومقاييسه النقدية مع تطبيقها العملي، وذلك النقد الموجه إليها كالنار تزيد الإبريز صقلاً وتوهجاً وجمالاً.

والحق أن د. إحسان عباس لم ينصف ابن سعيد ولم يوفه حقه، تبدى هذا منذ بداية حديثه عنه حيث قال: " ولم يكن نقد ابن سعيد (ت ٦٨٥هـ) سوى حلقة تجمع بين موقف الشقندي وابن دحية "[٤٥].

وقبل أن أنهي حديثي عن عنوان المرقصات والمطربات أؤكد ارتباط مفهوم الشعر العظيم الفائق لدى ابن سعيد بالخيال ؛ بارتباط الطبقة الأولى من اختياره وهي المرقص بالخيال فضلاً عن التشبيهات العقم والاختراع والابتكار وأمثل لذلك بقوله في أبي العلاء المعري : " هو جليل القدر في الغوص وكثرة التخييل كقوله في المرقص:..."[٤٦].

وقوله في ذي الرمة : " فارس أهل ذلك العصر في معاني الغوص لتولعه بالتشبيه والتمثيل وحسن التخيّل، وهو رئيس المشبهين الإسلاميين "[٤٧].

بل فوق ذلك تطل أهمية الخيال والتشبيه في النثر أيضاً كقوله في : " عبدالله ابن المعتز : كان ينحو في نثره من التشبيهات والتخييلات وسائر ما يلوح عليه غوص فكرة منحى طريقته في النظام فصدر عنه ما يليق بهذا الكتاب "[٤٨].

وفي كتاب ثالث لابن سعيد اسمه : " المقتطف من أزاهر الطرف " يستعمل المصطلحات السابقة ذاتها، ويعرف طبقة المرقص

تعريفاً جديداً مهماً ينص فيه نصاً على عدم خلوها من التخيّل يقول: " ليس يورد منها إلا ما كان هـزّازاً من طبقة المرقص التي هي أعلى الطبقات وهي التي لا تخلو من غرض تخيّل ولطف تحيّل "(٤٩).

وبذلك يستطيع البحث أن يزعم أن ابن سعيد ناقد أدبي مقارن من أكبر نقاد الأندلس وأوسعهم اطلاعاً وأعمقهم فهماً لكنـه الأدب شعره ونثره.

ويتأصل مصطلح الخيال وتتأثل نظريته لدى حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) وتصل إلى ذروتها من حيث النضج والتنظيم وقد اسهب الدارسون المحدثون في عرض نظريته القائمة على الخيال والثناء عليها لذلك أكتفي بإيراد مقبوسين قصيرين يعرف فيهما الشعر ويجعل الخيال الشرط الأساسي فيه، يقول: " الشعر كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة - صادقة كانت أو كاذبة - لا يشترط فيها - بما هي شعر - غير التخييل "(٥٠). ويقول في موضع آخر: " المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك "(٥١).

وفي القرن الثامن يتجاوز الفكر التنظيري للشعراء الأندلسيين كل الآفاق المتوقعة ليصل إلى إبداع نظرية أندلسية جديدة ذات بصيرة باصرة تمنح الشعر مفهوماً خاصاً وذائقة فائقة تفرق بين مفهوم الشعر لدى القدماء ومفهوم الشعر لدى الأندلسيين غير أن التطبيق العملي لهذه النظرية الأندلسية لم يكن موفقاً دائماً - حتى من قبل صاحبها نفسه - ولم يستطع الشعراء في أحيان غير قليلة الوصول إلى تخوم تلك النظرية وما أشبههم بقول المتنبي:

ولم أر في عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمام[52]

لأن التكوين الثقافي للأديب والناقد كليهما كان يعتمد على الموروث الثقافي والإبداعي خاصة لذلك كان امتداد الزمن يعني ازدياد ذلك الموروث واتساعه مما يجعل العملية الإبداعية أكثر صعوبة لدى الشعراء، وقد أشار الشعراء قديماً إلى تلك الأزمة، فقال عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم[53] أم هل عرفت الدار بعد توهم[54]

وقال كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا رجيعاً أو معاداً من قولنا مكروراً[55]

وهذان البيتان كافيان للتدليل على وطأة تلك الأزمة، فإذا كان الشعراء القدماء في الجاهلية وما داناها يشعرون بثقل الموروث الإبداعي وسبقه إلى الرائع من المعاني والصور فإن الشعراء في القرون التالية والمتأخرة أقمن بمثل هذا الشعور وأجدر، لكنّ المبدعين من الشعراء المحدثين رفضوا الانقياد لهذا التيار واقروا قول أبي تمام المشهور :

ولو كان يفنى الشعر أفنته ما قرت حياضك منه في العصور الذواهب
ولكنه صوب العقول إذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب[56]

وفيما يتعلق بالنقاد فإن مرور الزمن يمنح النقاد قدراً أكبر من الوثائق ويضعها في أيديهم سلاحاً فتاكاً يواجهون به الشعراء، ومن هنا بدأت قضية السرقات الشعرية وإلصاق تهمها بالشعراء، بيد أن بعض النقاد الواعين تنبهوا لهذه الأزمة الشديدة التي تحيق بالشعراء فنظروا

إلى السرقة الشعرية نظرة جديدة تسوغ ذلك بشروط لا تفقد الشعر شعريته أو قيمته الجمالية، ومن هنا صرنا نسمع اعترافاً صريحاً من بعض الشعراء بترجح أشعارهم بين التجديد والتقليد والإبداع والاتباع أو بتعبيرهم " أبكار المعاني وعونها " يقول ابن خاتمة (ت ٧٧٠هـ) في مقدمة ديوانه : " فإن بعض خلصائي - وهو مَنْ لا يسع لجميل وده غير تكميل قصده - خطب إلي من بنيات فكري وأبيات شعري جملة يسهل استظهارها ويجمل في منصة المحاضرة استحضارها، تأخذ من الآداب بأطوارها وفنونها، وتشتمل من المعاني على أبكارها وعونها "[٥٧].

وكذلك فإن لسان الدين ابن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) أطلق على ديوانه اسماً يدل على معرفته بكون شعره بين جيد ودون ذلك وهو : " الصيب[٥٨] والجهام[٥٩] والماضي[٦٠] والكهام[٦١] "، وفيه يصف بعض قصائده بأنها " من الصيب " أو يذكر أنها " مذهبة " أو يعتذر عن كونها أقل من ذلك[٦٢]، وهو في أثناء ديوانه ولاسيما في تقديمه لبعض قصائده يشير إلى قصده التخييل والإبداع وما يدل عليهما كأن يقول: "وقلت في الضباب وفيه التخيل المخترع "[٦٣] ويقول: وقلت في منكنانة[٦٤] الرمل وهو معنى غريب وتخيل ما سبق أحد إليه"[٦٥]، وكذلك " وقلت أتغزل في أحول وهو مخترع "[٦٦].

أما نظريته الفريدة في الشعر والخيال التي تحمل السمة الأندلسية فهي في مقدمة مختاراته الشعرية التي سماها "السحر والشعر" وقد فات هذا الكتاب المهم - الذي طبع حديثاً[٦٧] - أغلب المتحدثين عن لسان الدين بن الخطيب والأدب الأندلسي، ولم أجد سوى تعريف واحد وجيز مهم في أطروحة د. هناء دويدري؛ تقول : " السحر والشعر : هو

من تصنيف لسان الدين، ويضم مجموعة مختارة من شعره ونماذج من أشعار المشارقة والمغاربة في مختلف العصور صنفها بمناسبة ترعرع ولده عبدالله ليتثقف بها، وعنوان الكتاب يدل على فهم ابن الخطيب الدقيق لطبيعة الشعر، فهناك شعر مغرق في التخييل والتشبيه وهو السحر، وضرب آخر مستحسن بعيد عن التشبيه والاستعارة والتخييل وهو ما سماه الشعر لذا يمكن أن نعد هذا الكتاب من كتب النقد "(٦٨).

يشي عنوان الكتاب " السحر والشعر " بنظريته الجديدة التي يميز فيها بين ضربين من الشعر؛ أحدهما فائق سماه سحراً، والثاني متوسط سماه شعراً، وقبل أن يقوم لسان الدين بشرح نظريته يمهد لها بعرض تاريخي شمولي ثاقب صائب لمفهوم الشعر منذ أن وصل إلينا خبر الشعر لدى الأمم الأولى، فيرى أن الشعر - قديماً - أوسع من أن يحده الوزن والقافية، وأن أساسه الأول هو المحاكاة والتخييل، وإن خلا منهما وانتهج غير سبيلهما فقد أهم سماته الشعرية وتحول من شعر إلى خطابة أو ما أشبهها من ضروب النثر، وقد يتوهم فيظن أن ابن الخطيب إنما يشرح مفهوم الشعر لدى اليونانيين خاصة وليس الأمر كذلك؛ فهو يمثل لقوله بكتاب كليلة ودمنة ذي الأصول الهندية والفارسية، ويدرج قدامى العرب في هذا الحكم ويستشهد على رأيه بقول أحد حكماء الفرس فينص على اتساع المفهوم الشعري للعرب القدماء واشتهارهم به - أكثر من غيرهم - لعلة شديدة الأهمية ؛ وهي أن الشعر فيهم سجية وفي سواهم صناعة، يقول : " وقسمت ما تضمنه قسمين : إن الشعر ليس في أمة من الأمم بمحصور، ولا على صنف من البشر بمقصور، وهو فيما يوجد للأوائل ويلفى، أعم من أن يشمله الوزن المقفى ، أو يختص به عروض يكمل وزنه فيه ويوفى، فمن الشعر عندهم : الصور الممثلة

واللعب المخيلة وما تأسس على المحاكاة والتخييل مبناه، ككتاب كليلة ودمنة وما في معناه إلا أنه في العرب أنهر وهم به أشهر، ولذلك يقول بعض حكماء الفرس : إن الشعر حلية اللسان ومدرجه البيان ونظام الكلام مفهوم غير محظور، ومشترك غير مقصور إلا أنه في العرب جوهري وفي العجم صناعي، ومتى خلا الكلام عن هذا الغرض وعدل عن واجبه المفترض، وخاض في الأمور الشائعة والمقدمات الذائعة، ولم يعدل عن المشهور في مخاطبة الجمهورن فقد ترك الشعر وتعداه، وأفضى به إلى باب الخطابة مداه، ولكل منهما في الكتب المنطقية باب يضبط أصوله، ويوضح خواصه وفصوله "(٦٩).

ثم يرصد لسان الدين تبدل مفهوم الشعر عند العرب واتساعه لكلا القسمين السابقين وشموله كل كلام موزون بالأوزان المعروفة معقود بقافية، مع علمه بأن دوائر العروض تستوعب اكثر من هذه الأوزان التي ارتضاها العرب وفرضوها على الشعراء ويشي كلامه بشيء من التبرم بها يتضح هذا من إعلانه ضيقه بضلال الشعر عن طريقه الصحيحة وابتعاده عن جوهره الأصيل ؛ باتباع المحدثين خطا القدامى، واطراد شعرهم على وتيرتهم فهم بذلك يميتون أنفسهم بعدم تعبيرهم عن ذواتهم وواقعهم، ويحيون أسلافهم الموتى بتكريرهم أفكارهم وصورهم، ويتجلى رفضه ذلك وبرمه به بوصمه القدماء بالعظم الناخر وهو ليس ذماً للقدماء ولكنه تعريض بالمحدثين الذين يعيشون في إهاب الموتى فيفكرون تفكيرهم ويعبرون تعبيرهم حتى غدا الشعر اشبه بالنثر سجلاً تاريخياً يضم وقائع العرب ومفاخرها وكثر حتى أمسَى بحراً تتوالى أمواجه المتشابهة وتطّرد متتابعة وكأنها صورة مكررة، ثم يفرق بين مفهوم الشعر الحقيقي الصافي العريق الغارق في القدم والمستمر إلى

الأبد، وهو المفهوم الأول للشعر عند العرب الذي يرتضيه ابن الخطيب لنفسه وينتقي مختاراته على مقياسه والمفهوم الدخيل الذي يخلي الشعر من محاسنه ويفرغه من بدائعه والذي زاحم المفهوم الأول عند العرب القدماء وطغى عليه في بعض المراحل فاستحسنه قسم من النقاد واللغويين ودعوا إليه، واستسهله شطر من الشعراء ومشوا عليه يقول: " ثم إن العرب لم تعتبر هذا التبعيض وعممت فسمت الشعر كل كلام يحصره[٧٠] الوزن والقافية، ويقوم الروي بجناحه مقام الخافية[٧١] ويختص به من الأعاريض المتعارفة عروض، ويقوم به نظام معروف ووزن مفروض وعددها حسبما نقل واشتهر خمسة عشر[٧٢] ويقتضي أكثر من ذلك التقسيم والتفعيل، لكن نبا[٧٣] بها من لسانهم المقيل ولم يركب بنهجها الثقيل، واطرد على هذه الوتيرة[٧٤] الشعر فطما منه البحر الزاخر، وتبعت الأوائل الأواخر، وثبتت في ديوانه الوقائع والكوائن والمكارم والمفاخر، ومات الحي وحيي العظم الناخر، فما جنح منه إلى التخييل والتشبيه وحل من الاستعارة بالمحل النبيه لم ينم عن عرق أبيه، وأعرق في باب الشعر أتم الإعراق وكان شعراً على الإطلاق، وما قعد عن درجه، ولم يعرج على منعرجه فهو شعر عند العرب تستحسنه وترتضيه، ويوجبه لسانها وينتضيه "[٧٥].

خليقة هذه الكلمات أن ترسم بماء الذهب وتنشد بالمحافل لثرائها النقدي وغناها المعرفي من جانب ولأنها من جانب آخر - براهين قاطعة قادرة على نقض أكوام الأحكام الخاطئة ودحض الحجج الواهية التي يحدوها من يصم الشعر الأندلسي بأنه مجرد مقلد للمشرق، وأن النقد الأندلسي ضحل والفكر الأندلسي ضحضاح، وأن الشعر العربي عامة يعتمد التقرير اللفظي والخطابية وما أشبه ذلك.

لم تكن هذه الأفكار الثابتة بدعاً غريبة بل جاءت صوغاً جميلاً لآراء الشعراء الأندلسيين الجماعية في الشعر وطرائقه وفنونه، ولهذا التفريق الرائع بين نمطي الشعر - الذي تجاوز التفريق بين طريقة العرب القدامى وطريقة المحدثين - جذور لدى ابن سعيد، كما سلفت الإشارة إليها.

وبعد أن يرسخ ابن الخطيب هذا المفهوم ويقرر هذا التقسيم بين نوعي الشعر يرجع أدراجه ليفصل القول في السحر والشعر فيفرق بينهما موحياً بأن القسم الأول الجانح إلى التخييل هو ما يسمى بالسحر بالإضافة إلى شروط أُخر اشترطا ليستحق هذا الاسم الجليل، فيرى أن السحر هو - في الأصل - قوة تؤثر في النفوس، وتجسد الوهم في صورة الحقيقة، ويرى أن الشعر الأصيل هو الذي يحتوي على خصائص السحر الفذة وقدرته العجيبة ؛ كمدح الشيء وذمه في آن واحد مثلاً، ويضيف إليه عنصر الإيقاع أو الألحان بما فيه من قوة مؤثرة كل ذلك ليحدث في النفس الأثر المطلوب حدوثه من الشعر وهو شرط أساسي ليصبح الشعر سحراً، وقد أشرت سابقاً إلى أن الأثر هو من أهم القضايا النقدية الحديثة التي تسعى وراءه المدارس الحديثة والمناهج النقدية العالمية وهذا النمط من الشعر السحري غاية سامية وهدف غال عال تسمو إليه رقاب الشعراء، أما القسم الثاني من الشعر فهو ما لم يصل إلى هذه المرتبة السامقة من الخيال والإيقاع والتأثير، وهو الغالب، ويقسمه أقساماً ؛ فمن مطروح ومستثقل لا يستحق أن يسمى بالشعر، وهو يقابل المتروك في اصطلاح ابن سعيد، ومن شعر ينهج نهج عمود الشعر وهو يشابه مفهومي المقبول والمسموع لدى ابن سعيد، ولذلك فإن السحر في اصطلاح لسان الدين ابن الخطيب يقارب دلالتي المرقص

والمطرب لدى ابن سعيد، وهذا تأويل قولي بأن نظريته لم تكن بدعاً غريبةً. يقول لسان الدين : " وإذا تقرر هذا التقسيم، وتضوع من روض البيان النسيم، وبهر للحق الوجه الوسيم ؛ فلنرجع لى غرضي الذي اعتمدته ومطلبي الذي قصدته فنقول : ولمّا كان السحر قوة ظهرت للنفوس أفعالها واختلفت بحسب الوارد أحوالها، فترى لها في صورتها الحقيقية خيالها، ويبتدي في هيئة الواجب محالها، وكان الشعر يملك مقادتها ويغلب عادتها، وينقل هيئتها ويسهل بعد الاستصعاب خبيتها، ويحملها في قده على الشيء وضده، حتى تفطن لهذا المعنى من يعنى[٧٦] من سعر الكلام بما يعنى فقال :

في زخرف القول تزيين لباطله　　　والحق قد يعتريه سوء تعبير
تقول هذا مُجاج[٧٧] النحل تمدحه　　　وإنْ ذممت فقل قَيء[٧٨] الزنابير
مدح وذم وعين الشيء واحدة　　　إن البيان يري الظلماء كالنور

وإذا عضد بما يناسبه، وتفضي إليه مذاهبه، وقرنت به الألحان على اختلاف حالاتها وما يقتضيه قوى استحالاتها؛ عظم الأثر، وظهرت العبر؛ فشجع وأقدم وسهَّر ونوّم وحبّب السخاء إلى النفس وشهى، وأضحك حتى ألهى، وأحزن وأبكى، وكثير من ذلك يحكى، وهذه قوى سحرية ومعان بالإضافة إلى السحر مريَّة، فمن الواجب أن يسمى الصنف من الشعر الذي يخلب النفوس ويستفزها ويثني الأعطاف ويهزها، باسم السحر الذي ظهرت عليه آثار طباعه وتبين أنه نوع من أنواعه، ولهذا المعنى في قوله صلى الله عليه وسلم " إن من البيان لسحراً " تتوجه إشارة حرف التبعيض، وإليه ينظر بالطرف غير الغضيض، وما قصر عن هذه الغاية القاصية والمزية المتصعبة على المدارك المتعاصية، سمي

شعراً[٧٩] يختلف أحواله عند الاعتبار، ويتميز شبهه من النظار وينقسم إلى أقسام منها ما يلفظ[٨٠] عندما به يلفظ، فلا يروى ولا يحفظ، ومنها ما يعبث به ويسخر فلا يقتنى ولا يذخر، ومنها ما يستخف ويستثقل فلا يروى ولا ينقل، ومنها ما اشتمل على لفظ فصيح، ووصف صحيح، وقافية وثيقة، وإشارة من العبارة أنيقة، واشتمل على الحكم والأمثال ومعظم الشعر على هذا المثال ولكل قسم بيت مذكور وشاهد مشهور فإذا قلت: سحر فعلى هذه المقاصد المنوية، وإذا قلت شعر فالتخصيص والمزية بمعنى الأولية "[٨١].

قد يكون هذا العرض طويلاً، ولكنه الأول - فيما أعلم - دعاني إلى ذلك انحباسه في درج النسيان مع أهميته القصوى لتعبيره عن نظرية أندلسية جديدة نابعة من رؤية شمولية واسعة وعميقة في آن تنفذ إلى جوهر الشعر فترسخ مفهوم الخيال فيه وتجعله فيصلاً بين السحر والشعر.

ويستمر اهتمام الشعراء الأندلسيين البالغ بالخيال حتى أواخر القرن الثامن الهجري ويظل الخيال من أكثر الموازين التي تقاس بها جودة الشعر وأهم المعايير التي بها يكون الاختيار، فهذا الأمير أبو الوليد إسماعيل بن يوسف ابن الاحمر (ت ٨٠٧هـ) يؤلف كتاب " نثير فرائد الجمان في نظم فحول الزمان " عام ٧٩٩هـ، ويستفيد في مقدمته من مقدمة كتاب آخر سابق له مشابه في موضوعه، اقتصره على الأندلس والمغرب فحسب اسمه " نثير الجمان في شعر من نظمني وإياه الزمان " ويطورها لتكون عصارة أحكامه النقدية ؛ فيشير في خطبته إلى استمرار مفهوم الشعر والآراء النقدية التي تفضل الخيال والإبداع والاختراع،

وينص فيه على اقتصاره على نابغي عصره المحسنين في " التخييلات الشعرية "، يقول : ولما " كانت الأعين أبداً [إلى المخترع][٨٢] منه طامحة[٨٣]، وإلى رؤية ما نجم[٨٤] من محاسنه لامحة، والأنفس بقبول حفظه سامحة... سنحتْ لأهله نصيحتي وسمحت بعمله قريحتي، فجمعت في هذا التأليف ما وجدته لهم متمحقاً[٨٥] شُعاعه وألفيته من نفائس جواهرهم متفرقاً شعاعه[٨٦]، معولاً في ذلك على ما طاب فصله وفرع ذرى الإجادة فرعه وأصله، ولم أعوّل إلا على مَن في عصرنا نبغ وأثواب التخييلات الشعرية في الإحسان صبغ، لا كمن في آنية كلب الانحطاط ولغ[٨٧] وبالقصور عن محل الطول ما بلغ، ولم أثبت إلا قادراً لا يباريه أحد من أهل وقته إذ تبرأ من العي ومقته "[٨٨][٨٩].

ومما يجدر التنبيه عليه إتيانه بمصطلح الانحطاط في هذا الكتاب الذي يجمع بين المشرق والمغرب في أواخر القرن الثامن أي في عصر تراجع الشعر في المشرق خاصة مما يدحض آراء بعض دارسي الأدب المملوكي والعثماني بأن لفظة انحطاط لم يعرفها القدماء قط.

وفي مفصل القرنين الثامن والتاسع نسمع بعض الآراء النقدية عن الخيال والابتكار لدى الملك الشاعر يوسف الثالث (ت ٨٢٠ هـ) في تقديمه لبعض أشعاره، يقول مثلاً: " ارتجلنا ذات يوم على ما تخيله الفكر من التشبيه والرد على العاذل مجاراة لابن النبيه "[٩٠]، ويقول أيضاً: " فأنبت الله مغترسها نباتاً حسناً، وأنشأ عنه أبكار الأفكار، تروق مجتلى وتفوق مجتنى "[٩١].

ويرافق الخيال ومصطلحاته كالإبداع والاختراع الشعراء الأندلسيين في القرن التاسع الهجري حتى نهاية الوجود العربي في

الأندلس (٨٩٧هـ) لاصطباغ شعرهم به وترسخ مفهومه فيهم، وإن أصاب الشعر عامة وهن واضطراب - أدركه الشعراء - لوهن الأحوال السياسية واضطرابها، وما يتبع ذلك، وتقلص الوجود العربي حتى انتفائه اضطرارياً، فالشاعر عبدالكريم القيسي - وهو آخر شاعر أندلسي وصل إلينا ديوان شعره - يعلم أن شعره في درجة دون الوسط فيقول: " إن شعري منحط عن الدرجة المتوسطة، ومع انحطاطه عنها فنفسي به على كل حال مغتبطة"(٩١)، لذلك يهرع إلى جمع شعره في ديوان خوفاً من ضياعه لأنه من إبداعه واختراعه يقول: " فبادرت إلى ثقاف تلافيت منه بالتقييد، وإن كنت عارياً في الإتيان به عن الاتصاف بالإتقان والتجويد، فالإنسان أبداً كلف ولع، لهج بما ابتكر وابتدع "(٩٢).

إن هذا البحث بعد تكوينه صورة تطورية شمولية نقدية لآراء الشعراء الأندلسيين وأحكامهم التي نثروها في مؤلفاتهم ومقدمات دواوينهم الشعرية وفي أثنائها ؛ - يخلص إلى أن الخيال هو أهم مقومات الشعر الأندلسي على الإطلاق ، وأبرز سمات الأندلسية فيه ، وأن نظرية الشعر الأندلسي تقوم - أساساً - على الخيال ، وأنه أهم معايير الجودة والاختيار، وأن الشعراء الأندلسيين قد تطور وعيهم الفني بجوهر الشعر، وتنامى إدراكهم مفهوم الخيال من مرحلة الإحساس الغائم بأهميته والتعبير عنه بأدواته وصفاته إلى صوغ النظرية المتكاملة والمصطلح الدقيق، وأن تعبيرهم النقدي هذا قد تأخر عن ممارسته في الشعر ، ومن الطبيعي تأخر النقد - زمنياً - عن الشعر.

الهوامش

(١) الأدماثة: القلبية.

(٢) اليعطور القلبي.

(٣) في الأصل غاش ولعل الصواب ما أثبتُ.

(٤) ابن عبدربه ـ العقد الفريد ٥/٤٠٠.

(٥) ابن بسام ـ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١/٣١٨ ـ ٣١٩.

(٦) التقصص : التتبع.

(٧) ابن بسام ت الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١/٢٣١.

(٨) يراطل: يروز بيده ليعرف ثقله.

(٩) تلعابة: كثير المزاح والمداعبة.

(١٠) الثباج: أعالي الموج ومن كل شيء أعلاه وأوسطه.

(١١) ابن بسام ـ الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١/٣١٠ ـ ٣١١.

(١٢) ابن حزم ـ رسائله ٤/٣٥١.

(١٣) هو أبو تمام.

(١٤) الحسن بن هانيء : أبو نواس.

(١٥) ابن حزم ـ رسائله ٤/٣٥٥.

(١٠) ديوان ابن خفاجة ص ١٠، ١١.

(١٦) ابن يعيش ـ شرح المفصل ٩/١.

(١٧) ديوان ابن قزمان ص ٢.

(١٨) ابن سعيد ـ رايات المبرزين ص ٣٧.

(١٩) المصدر نفسه ص ٣٩.

(٢٠) كلاً : ثقلاً.

(٢١) ابن سعيد: عنوان المرقصات والمطربات ص ٧ ـ ٩.

(٢٢) غومس ـ الشعر الأندلسي ص ٩٣.

(٢٣) الداية ـ تاريخ النقد الأدبي في الأندلس ص ٣٩٦.

(٢٤) عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٣٤ ـ ٥٣٥.

(٢٥) المرجع نفسه ص ٥٣٧.

(٢٦) ابن سعيد ـ عنوان المرقصات والمطربات ص ٢٢.

(٢٧) يصانع : يجامل .

(٢٨) الزُّج : حديدة في أسفل الرمح يركز بها.

(٢٩) العوالي : الأسنة ورؤوس الرماح.

(٣٠) اللهذم : الماضي.

(٣١) ابن سعيد ـ عنوان المرقصات والمطربات ص ٢٣.

(٣٢) عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٣٥ ـ ٥٣٦.

(٣٣) ابن سعيد ـ عنوان المرقصات والمطربات ص ٦.

(٣٤) المصدر نفسه ص ٢٢.

(٣٥) في الأصل نثيره، وطبعة الكتاب مشوهة مملوءة بالأخطاء والتحريف والتصحيف. وقد تصرفت فيه حتى في عنوانه فحذفت منه كلمة " عنوان ".

(٣٦) ابن سعيد ـ عنوان المرقصات والمطربات ص ٩.

(٣٧) عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٣٧.

(٣٨) انظر بحث: جوانب من الصورة الفنية في النقد العربي الحديث . أحمد عبدالقادر صلاحية ـ مجلة جامعة دمشق عام ١٩٩٢ ـ عدد ٢٩ ـ ٣٠ ـ ص ٩٥ وما بعدها.

(٣٩) في الأصل في.

(٤٠) ابن سعيد ـ عنوان المرقصات والمطربات ص ٣٢.

(٤١) د. عباس ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥٣٢. والواقع أن في آراء د. إحسان عباس وأحكامه مقالاً كثيراً، وهو من أهم مَن كتب عن الأندلس وأشهرهم وأعظمهم، وإن في أحكام الكثير من دارسي الأدب الأندلسي مضطرباً واسعاً للنقد، وإن احترامنا الشديد لعلمائنا وإجلالنا الكبير لهم لا يدفعنا إلى تنكب الحقائق وتقريظ كل ما يصدر عنهم إذا كان بعضه غير مصيب، والتصفيق له مداهنة لهم وتزلفاً إليهم بل إنه يحثنا على البحث عن الحقيقة كاملة، وإهداء العيوب، وما أحيلاها من هدية، خالصة لوجه الله تعالى والأدب السامي والحقيقة المطلقة.

(٤٢) ابن سعيد ـ عنوان المرقصات والمطربات ص ٦٢.

(٤٣) المصدر نفسه ص ٣٠.

(٤٤) المصدر نفسه ص ١٠.

(٤٥) ابن سعيد ـ المقتطف من أزاهر الطرف ص ٩٣.

(٤٦) القرطاجني، حازم - منهاج البلغاء ص ٨٩.

(٤٧) المصدر نفسه ص ٢١ وانظر أيضاً الصفحات ص ١٩ - ٦٣ - ٦٧ - ٧١ - ٢٩٣ - ٣٦١.

(٤٨) ديوان المتنبي ١٤٥/٤.

(٤٩) المتردم: موقع الرقعة من الثوب.

(٥٠) ديوان عنترة ص ١٨٦.

(٥١) ديوان كعب بن زهير ص ١٥٤.

(٥٢) قرت : جمعت.

(٥٣) الصوب : المطر الكثير الانصباب.

(٥٤) ديوان أبي تمام ٢١٤/١، وهذا هو رأي ابن سعيد في عنوان المرقصات والمطربات ص ٦.

(٥٥) ديوان ابن خاتمة ص ٦.

(٥٦) الصيب : المطر الشديد الانصباب.

(٥٧) الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه.

(٥٨) الماضي : السيف القاطع.

(٥٩) الكهام : الكليل عن الضريبة.

(٦٠) ديوان لسان الدين ص ٢٩٨.

(٦١) المصدر نفسه ص ٢٨٣.

(٦٢) المصدر نفسه ص ٢٣٥.

(٦٣) المصدر نفسه ص ٥٠٥.

(٦٤) المنكابة: آلة تؤخذ بها الأوقات.

(٦٥) المصدر نفسه ص ١٥٠.

(٦٦) المصدر نفسه ٦٠٧.

(٦٧) طبع في مدريد محققاً تحقيقاً سيئاً سنة ١٩٨١.

(٦٨) دريدري - لسان الدين بن الخطيب ص ١٢١.

(٦٩) في الاصل المحقق الإفهام والتحريف والتصحيف فيه وافران.

(٧٠) أنهر : أوسع وأكثر.

(٧١) ابن الخطيب - السحر والشعر - ص ٧ - ٨.

(٧٢) في الأصل: يحضره.

(٧٣) الخافية: هي الريشات التي تخفى إذا ضم الطائر جناحه، وهي ما دون الريشات العشر من مقدم الجناح.

(٧٤) المشهور ستة عشر بحراً.

(٧٥) في الأصل: نبأ.

(٧٦) في الأصل: الوثيرة.

(٧٧) ابن الخطيب ـ السحر والشعر ص ٨.

(٧٨) في الأصل يعني.

(٧٩) المجاج: الريق والعسل.

(٨٠) في الأصل قيء.

(٨١) في الأصل: سمى شعر.

(٨٢) يلفظ: يرمي.

(٨٣) ابن الخطيب: السحر والشعر ص ٨ ـ ١١.

(٨٤) أضفتها من كتاب نثير الجمان لأن النص مأخوذ منه ص ٣١.

(٨٥٦) طامحة : مرتفعة.

(٨٦) نجم : ظهر.

(٨٧) متمحقاً : متسحقاً ومنحرفاً.

(٨٨) شعاعه : المتفرق من كل شيء.

(٨٩) ولغ : شرب وقد تخصص للكلاب.

(٩٠) المقت : أشد البغض.

(٩١) أبو الوليد بن الأحمر ت نثير فرائد الجمان ص ٢١٦ ـ ٢١٧.

(٩٢) ديوان يوسف الثالث ص ٢٣.

(٩٣) المصدر نفسه ص ٥٥.

(٩٤) ديوان القيسي البسطي ص ٢٣.

(٩٥) المصدر نفسه ص ٢٢.



النقد والايديولوجيا

تأليف : فاروق العمراني
تقديم : عمر مقداد الجمني

كتاب " النقد والايديولوجيا : بحث في تأثير الواقعية في النقد العربي الحديث " هو، في أصل وضعه، رسالة جامعية كان أنجزها الأستاذ فاروق العمراني[1] لنيل شهادة التعمق في البحث (دكتورا حلقة ثالثة) بإشراف الأستاذ الجليل توفيق بكار[2] منذ سنوات ست خلت.

واليوم كتب لهذه الرسالة أن تنشر[3]. ولكن للنشر مقتضياته. فقد اضطرّ الباحث إلى أن يضحّي مكرهاً بالجزء الأوّل منها فلم ينشره، واكتفى بالجزء الثاني، واضطر إلى أن يستعيض عن الأوّل بتمهيد في خمس صفحات، إن كان خيراً من لا شيءَ فإنّه لا يغني بحال، عن الأصل، وعسى أن تنهض همّة ناشر من الناشرين فيتولى أمره أو عسى أن يتاح للباحث أن ينشر بحثه في طبعة ثانية يستكمل فيها نشر ثاني الجزءين بأوّلهما.

وصاحب هذه الأطروحة إنما يستأنف برسالته الجامعية هذه توجّهاً في الدرس النقدي كان بدأه منذ سنوات خلت حين أنجز بإشراف الأستاذ الناقد توفيق بكار رسالة لنيل شهادة الكفاءة في البحث بعنوان : " تطوّر النظرية النقدية عند محمد مندور " تتبّع فيها تطوّر تفكير الناقد محمد مندور من النزعة التأثرية الجمالية الإنسانية إلى النزعة الواقعية الاشتراكية أو ما كان مندور يسمّيه بالنقد الايديولوجي. ولئن أتيح للناقد نشر هذه الرسالة العلميّة سنة ١٩٨٨[4] فمن المؤسف أن الكتاب ظلّ

غفلاً، على خطره، وهو خطير على تواضع مؤلفه في المقدّمة وبشهادة الأستاذ المشرف في التقديم، خطير من جهة كونه أول بحث علمي مستكمل منشور، على حدّ علمنا يرصد في شمول وتحرّ على نهج التقاليد الأكاديمية مذهب مندور في النقد، وخطير من جهة كونه يدور حول محمد مندور، ومندور في النقد " أول ناقد عربي معاصر بالمعنى الدقيق " على حد عبارة الأستاذ توفيق بكار "[٥].

أمّا الرسالة موضوع هذا التقديم فاستئناف للرسالة الأولى على أنحاء. فلقد تكشفت الرسالة الأولى لمؤلفها عن حقيقة أن التيار الواقعي الاشتراكي في النقد محتاج إلى مزيد من الدّرس العلمي لبيان مداه وتأثيره. وأن مندور ليس إلاّ واحداً من جماعة أرست أسس هذا التيار. ومن هنا كان تخيّره لـ " تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث " موضوعاً لرسالته الثانية التي نقدّم اليوم.

وفعلاً، فإنّ ما يبرر هذا الاختيار أن ما كتب في موضوع الاتجاه الواقعي الاشتراكي في النقد من أبحاث أكاديمية وغير أكاديمية عالج تأثير هذا التيار بصفة قطاعيّة أي باعتباره تياراً من بين تيارات أخرى، وإمّا بصفة محلية أي برصد هذا التيار في بلد ما أو في عدد من البلاد العربية، وإمّا بصفة عينيّة أي بتركيز البحث على ممثّل من ممثلي هذا التيار أو على آثار من آثاره.

ويجد القارىء تفصيلاً في مقدّمة الكتاب بما كتب الدارسون عن هذا الاتجاه فلقد استقصى فاروق العمراني جهود السابقين فلم ينكرها ولم يغمطها حقّها بل عرضها ونقدها في أمانة مبيّناً ما لها وما عليها[٦]. وسعى - رغبة منه في التجاوز - إلى تدارك ما فاتهم فوسّع دائرة بحثه

حتّى يشمل أكثر النقاد تمثيلاً للواقعية الاشتراكية وأصدقهم تصويراً لروحها وأخلصهم لها فوقع على هذه الاسماء : محمد مندور ومحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس وحسين مروّة وحتّى يعتمد أشمل مدوّنة ممكنة من إنتاج هؤلاء النقاد الأربعة تضمّ الكتب المطبوعة والمقالات غير المجموعة.

والرسالة بناء على هذا كلّه تتنزل في باب تأريخ الظاهرة النقدية، وبتعبير معاصر في باب نقد النقد. فهي تؤرّخ للواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث من بدء ظهورها وهو عام ١٩٥٥ تاريخ صدور كتاب محمود أمين العالم وعبدالعظيم انيس " في الثقافة المصرية " إلى تاريخ انقراضها ويوافق عام ١٩٨٦ تاريخ صدور كتاب محمود أمين العالم " ثلاثية الرفض والهزيمة ".

ولقد وضع الباحث - كما أسلفنا - تمهيداً للكتاب سماه " الواقعية الاشتراكية وعوامل انتشارها في الوطن العربي "(٧). وقلنا إنه استعاض به عن الجزء الأوّل من أطروحته ويقع في ٢٤٠ صفحة. ورفعاً للغبن عن هذا الجزء الذي لم ير النور نقف قليلاً عنده نتيح للقارىء الذي لا يتيسّر له الرجوع إليه فرصة الإلمام بمحتواه.

ينقسم هذا الجزء الأوّل إلى قسمين : القسم الأوّل وقد سماه المؤلف باباً أوّل وأحرى به أن يسميه قسماً لاتساع عناصره، وعنوانه " مفهوم الواقعية الاشتراكية وظروف نشأتها وانتشارها في العالم العربي " قسم المؤلف هذا الباب الأوّل إلى فصلين :

الفصل الأوّل : مفهوم الواقعية الاشتراكية (وهو في ١٢٠ صفحة) حاول المؤلف أن يضبط في هذا الفصل الأوّل مفهوم الواقعيّة

الاشتراكية بما هي مذهب أدبي نقديّ غربيّ نشأ وترعرع أوّلاً في الاتحاد السوفياتي ثم انتقل إلى أوروبا الغربية. وبالنسبة إلى المؤلف فإنّ الواقعية الاشتراكية تحوّل نوعيّ للواقعيّة النقديّة التي سبق ظهورها ظهور الواقعيّة الاشتراكية. فالواقعية النقديّة وليدة القرن التاسع عشر الذي هيّأ بتحوّلاته العميقة المتنوّعة لظهور المذهب الواقعي وانتشاره بين مفكّري العصر وأدبائه وفنانيه. ولقد كانت فرنسا مركز الاستقطاب للمذهب الواقعي. ومنها سرت الواقعية إلى أنحاء أوروبا والاتحاد السوفياتي ولكن هذه الواقعية النقديّة القائمة أساساً على التصوير الأمين للواقع وعلى النقد المتشائم للأوضاع وعلى الخلفية التعليمية سرعان ما وجدت نفسها في مأزق فهي تلامس الأوضاع دون أن تنفذ إليها وإلى ما وراءها من صراع طبقي فإذا هي تتحول على التدريج إلى واقعية اشتراكية باستلهامها مقولات ماركس وأنجلز في باب الجمال والفن والأدب وفق الجدلية المادية والجدلية التاريخية وخاصة منها مقولة اجتماعيّة الظاهرة الأدبيّة ومقولة العلاقة الجدلية بين البنية الفوقية والبنية التحتيّة، وقد تتبّع المؤلّف في دقّة وتحقيق فائقين مختلف العوامل التي أسهمت في نشأة الواقعية الاشتراكية في روسيا وهي في نظر المؤلف ثلاثة : أولها النظريات الجمالية التي وضعها قبل ثورة ١٩١٧ الثالوث بيلنسكي (Belinski) وتشيرنيشفسكي (Chernychewsky) ودوبروليوبوف (Dobroliubov) وكان دورهم دوراً ريادياً. وثانيها أفكار الروسي الماركسي بليخانوف (Plekanov) التي اسست لعلم جمال ماركسي وإن غلبت الايديولوجيا على مجمل تصوراته وثالثها : أفكار لينين (Lenine) خاصة فيما كتب عن تولستوي وفيما وضع من نظرية الانعكاس.

على أنّ الولادة الحقيقيّة للواقعيّة الاشتراكية كانت في الاتحاد السوفياتي بعد ١٩١٧. فقد تبلور المذهب والمصطلح عبر المناقشات الأدبية التي دارت في إطار التجمعات الأدبيّة أولاً ثمّ في إطار اتحاد الكتاب السوفييت الذي كرّس الواقعيّة الاشتراكية مذهباً رسميّاً في الاتحاد السوفياتي في مؤتمره الأول سنة ١٩٣٤ على عهد ستالين. ولكن سيطرة الدولة والحزب في روسيا على شؤون الفكر والثقافة أدّت بالواقعية الاشتراكية إلى الاختناق. وقد لعب الأوروبيون الثلاثة لوكاتش (G. Lukacs) وفيشر (E. Fisher) وغارودي (R. Garaudy) دوراً مهماً في تخليص المذهب من هذا الاختناق ومنحه مرونة أكبر وإنسانية أعمق.

الفصل الثاني من هذا الجزء الأول " ظروف نشأة الواقعية الاشتراكية وعوامل انتشارها في العالم العربي " (وهو أيضاً في ١٢٠ صفحة) تتبّع فيه المؤلف هذه الظروف وهذه العوامل من بدايتها إلى مطلع الخمسينات وهو تاريخ ازدهار الواقعيّة الاشتراكية في نقدنا العربي وأهم هذه العوامل في نظر الأستاذ الباحث بروز الفكر الاشتراكي وانتشار الماركسيّة في العالم العربي وظهور مفكرين علمانيين مسيحيين من بين مفكري النهضة وتأسيس الأحزاب الاشتراكية والشيوعيّة والتنظيمات اليسارية والنوادي والروابط والاتحادات الفكرية التابعة لهذه التنظيمات والترجمة من الروسية إلى العربية لأدبيات الفكر الاشتراكي فضلاً عن التحوّلات الاجتماعية العميقة التي جدّت في المجتمع العربي واحتدام الصراع الوطني ضدّ الاستعمار والاقطاع والرأسمالية. ولقد أنتج هذا التوجه اليساري في الثقافة طائفة من النقاد كان لهم دور بارز في إرساء دعائم المدرسة الواقعيّة في الأدب والنقد منهم سلامة موسى ومفيد

الشوباشي ولويس عوض ورئيف خوري وعمر فاخوري. ولكنّ تألّق الواقعيّة الاشتراكيّة كان في الخمسينات والستينات أي بعد ثورة يوليو ١٩٥٢ واتجاهها النظري والعملي نحو الاشتراكية مذهباً في الاقتصاد والاجتماع ونحو منظومة الدول الاشتراكية مذهباً في السياسة ممّا هيّأ الفرصة لانتصار الخط الواقعي الاشتراكي في الأدب والنقد رغم مقاومة اليمين السياسي الثقافي، بل إنّه في حمّى الصراع بين اليمين واليسار نمت الواقعيّة الاشتراكية واشتدّ عودها.

هكذا ينتهي الجزء الأوّل من أطروحة الأستاذ الباحث فاروق العمراني بعد أن استقصى المسألة بحثاً وتنقيباً وبعد أن أشبعها تحليلاً وتعليقاً على نهج واضح وخطة مستقيمة. والمؤسف كما أسلفنا أن مقتضيات النشر حرمت القارىء العربي من النص الكامل لهذا الجزء، فالتمهيد الذي وضعه الأستاذ الباحث والذي لخّص فيه هذا الجزء لا يغني بحال عن الرجوع إلى الأصل فهو مرجع نظري وتاريخي لمذهب الواقعيّة الاشتراكية في النقد يكاد يغني عن سائر ما كتب في المسألة.

نأتي الآن إلى محتوى الكتاب المنشور، وهو في الأصل الجزء الثاني من الأطروحة. ينقسم هذا الكتاب إلى بابين سمى الكاتب الباب الأوّل: " المفاهيم " ويقصد المؤلّف بالمفاهيم " مجموعة الآراء والنظرات التي تشكّل رؤية نقادنا للأدب والنقد "[8] وسمّى الباب الثاني: باب " المناهج " ويقصد بالمناهج " دراسة الجانب التطبيقي من طريقة نقادنا (الواقعيين الاشتراكيين) في ممارسة النصوص الأدبيّة ".

يتكوّن الباب الأوّل باب " المفاهيم " من ثلاثة فصول.

الفصل الأوّل: " وظيفة الأدب " بيّن فيه فاروق العمراني ارتباط

الأدب بالمجتمع في تفكير هؤلاء النقاد : محمد مندور ومحمود أمين العالم وعبدالعظيم انيس وحسين مروة وردّ ذلك إلى خصوصيّة المرحلة التاريخيّة التي انتموا إليها والتي تميّزت بالكفاح الاجتماعي والتحرر الوطني والانفتاح على الاشتراكية. وقد تجلّى هذا الارتباط في تبنيهم لمفهوم الانعكاس المؤسّس على جدلية العلاقة بين البنية الفوقية والبنية التحتيّة وعلى ناموس العلية الذي بمقتضاه يخضع الأدب، وهو معلول، لعلة الحياة والمجتمع. فالأدب على اختلاف تجلياته انعكاس للحياة في حركتها ونشاطها وتطورها. وبيّن الباحث أن مقولات الالتزام الأدب الهادف نتيجة لهذا الارتباط بين الأدب والمجتمع.

الفصل الثاني : " ماهية الأدب " حلّل فيه الباحث قضيتين بارزتين : القضيّة الأولى : قضيّة الشكل والمضمون وفيها بين فاروق العمراني أن النقاد الواقعيين أكدوا على أهميّة الشكل (اللغة والأسلوب) والتشكيل (المعمار الفني) باعتبارهما جوهر ما يكون به الأدب أدباً والفن فنّاً وعلى أن العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة عضويّة تقوم على التآلف والتراصف ولا تظهر إلا في الآثار الأدبيّة الناجحة. القضيّة الثانية: مفهوم الواقعيّة الاشتراكيّة وخصائصها وأهدافها وفيها بين الباحث أن من أهمّ هذه الخصائص الموقف الإيجابي والروح التفاؤليّة والنظرة الشموليّة التي تستوعب الحدث الإنساني في كل أبعاده وفي حركيته والتصوير الفنيّ لا الفوتوغرافي للواقع لأجل أن يتحوّل هذا الواقع إلى واقع فنّي.

الفصل الثالث : بعنوان " مفهوم النقد الأدبي وموقف نقادنا من بعض المدارس النقديّة وخاصة المدرسة النفسيّة ". وقد أدار الباحث هذا الفصل على مبحثين المبحث الاول مفهوم النقد الأدبي ووظائفه لدى

النقاد الواقعيين الاشتراكيين وانتهى إلى أن هـؤلاء حدّدوا للنقد وظـائف ثلاث متداخلة جماعها ما اصطلح عليه مندور بـالنقد الايديولوجي أو مـا سمّاه محمود أمين العالم بـالنقد الواقعـي الاشـتراكي العلمـي. وهـذه الوظائف هي : أولاً وظيفـة التفسير وتحصل بتحليل الخصـائص الفنيـة واستجلاء المصادر واستخلاص الدلالات والأغراض بالاستعانة بـالمنهج التـاريخي والاجتمـاعي فـي تفسير الظواهر الأدبية والاتجاهـات الفنيـة. وبهذه الوظيفة يؤدّي الناقد دوراً مزدوجاً فهو يسهم في تثقيـف القـارىء ويعينه على فهم النصوص الأدبيّة وإدراك معنى الجمال فيها، وفي نفس الوقت يبصّر الكـاتب ذاتـه بـالقيم الحقيقيّة التي حواها عملـه. الوظيفة الثانية : وظيفة التقييم، وتدعم وظيفـة التفسير، وتحصل بتقييم النـاقد للأثر الأدبي من جهة مضمونة ومن جهة قالبه الفني على حد السواء أي بالكشف عن مقدار الترابط الطبيعي والتداخل الحيّ بين النقد الفنـي البحت والنقد الاجتماعي البحت. وقد بيّن البـاحث أن هـذه الوظيفـة أدّت ببعض هؤلاء النقاد الواقعيين الاشتراكيين إلى تغليب تقييم المضمـون على تقييم الجانب الفنّي شأن محمد مندور الـذي نـادى " بضـرورة إيـلاء المضمون أهميّة كبيرة في عصرنا الحـاضر وفلسفة حياتنـا الراهنـة "[٩] بدعوى تغيّر نظرتنا إلى وظيفة الأدب والفن في ضوء الفلسفات الأخلاقية والاجتماعية الجديدة. وعلى هذا هاجم منـدور مسرحية (بين القصرين) المقتبسة عن رواية نجيب محفوظ المعروفة " حيث نـرى جـانب الانحـلال يطغى طغياناً كاملاً على الجانب الوطنـي "[١٠]. الوظيفـة الثالثـة : وظيفـة التوجيه، وبمقتضاها يوجّه النقاد الأدبـاء وجهـة إنسانية معينـة أو فنيـة مخصوصة تنبّههم إلى حقائق واقعهم المتغيّر المتطوّر. وقد كـانت هـذه الوظيفة محلّ جدل اختلف حولها النقاد والأدباء لمساسها بحرية المبـدع.

وكان ردّ النقاد الواقعيين الاشتراكيين أن الحرية إن لم تكن مسؤولة فهي عبث وترف عقلي وكلمة حق أريد بها باطل. هذه الوظائف الثلاث معاً تشكل معاً النقد الايديولوجي. وقد حرص محمود أمين العالم على أن يبرر الطابع الايديولوجي للنقد الواقعي الاشتراكي فالنقد في نظره " موقف فكري ايديولوجي " وكل نقد أدبي هو نقد إيديولوجي بالضرورة "[11].

أمّا المبحث الثاني الذي دار عليه هذا الفصل فهو موقف النقاد الواقعيين الاشتراكيين من بعض المدارس النقديّة وخاصة المدرسة النفسيّة. وقد تناول الباحث في البداية موقف هؤلاء النقاد من المدرسة النفسية لأنها ابرز مدرسة عاصرت الواقعية الاشتراكية واختلفت معها. فقد تعرض حسين مروة لمنهج عباس العقّاد ومحمد النويهي النّفسي في دراستيهما عن أبي نواس كما تعرض محمد مندور في " محاضرات في الأدب ومذاهبه " للفرويدوية ولمذهب العقاد والنويهي في دراسة أبي نواس، فضلاً عن دراسة مطوّلة لأمين العالم عن شارل مورون (Ch. Mauron) أحد أعلام المدرسة النفسية الفرنسية في النقد الأدبي منشورة في كتابه " الثقافة والثورة ". وانتهى الأستاذ العمراني إلى أن النقاد الواقعيين الاشتراكيين رفضوا بصفة عامة المدرسة النفسيّة. رفضوا علم النفس وعلم النفس التحليلي ورفضوا الاستعانة بما يفضيان إليه من نتائج. فعدّوا الأسس المعرفية للفرويدية غير مقنعة وأنكروا أن يكون للأثر صلة بلا وعي المبدع وعابوا على النقد النفسي إهماله الظروف الموضوعية والاجتماعية التي تحيط بالأثر الادبي وبمبدعه. والحقّ أن الأستاذ العمراني لم يكتف هنا بعرض مواقف النقاد من هذه المسألة بل

ناقشهم وبيّن مكاسب النقد الأدبي من تعامله مع التحليل النفسي وبيّن أن نقّاد الواقعية الاشتراكية لم يستوعبوا منهج التحليل النفسي ومبادىء الفرويدية وأن موقفهم لا يعدو أن يكون ترديداً لما ساد في الاتحاد السوفياتي وفي الأحزاب الشيوعية الأوروبية من مواقف عدائية للفرويدية خصوصاً على عهد ستالين[١٢].

أمّا البنيوية وهي ثاني المدارس النقدية التي حلل العمراني موقف الواقعيين الاشتراكيين منها فلم يكن حظها لديهم أفضل من حظ المدرسة النفسيّة ولم يعرض لها بين هؤلاء سوى محمود أمين العالم في فصل من كتابه (البحث عن أوروبا) وفي مقدمة كتابه (ثلاثية الرفض والهزيمة) وقد هاجمها أمين العالم لأنها - على حدّ تعبيره - مجرد " تحليل موضعيّ وصفيّ كشفاً وتحديداً لنموذج مسبق ومعزولاً عن كل سياق عام سواء كان سياقاً أدبياً أو اجتماعياً أو تاريخياً " قاصر عن استيعاب " دلالة النص الكليةوإبداعيته سواء على المستوى الذاتي أو الاجتماعي أو التاريخي ".

الباب الثاني من هذا الكتاب هو باب " المناهج " ويقصد الباحث بالمناهج " دراسة الجانب التطبيقي من طريقة نقادنا في ممارسة النصوص الأدبية ". وقد بيّن الباحث أن ممارسة النصوص في ضوء النقد الواقعي الاشتراكي كشفت له أن هذا النقد قام على دعامتين اثنتين. النقد في الداخل أو تحليل الصياغة الفنية وهذا هو موضوع الفصل الرّابع والنقد من الخارج أو تحليل المضمون وهذا هو محتوى الفصل الخامس.

خصص الباحث الفصل الرابع " النقد من الداخل أو تحليل

الصياغة الفنية " لدراسة طريقة النقاد الواقعيين الاشتراكيين في تحليل جوانب من الشكل والصياغة عبر مباحث أربعة.

المبحث الأول يدور حول أهمية الصياغة في الشعر. وقد بين أن عناية الواقعيين الاشتراكيين بدراسة الصياغة الفنية في الآثار الشعرية تعود إلى إيمانهم " بأن المضمون مهما سما لابد له من أن يتصف بالجمال وأنه لا قيمة للشعر ما لم يكن جميلاً صياغة فنيّة فإذا هو خلق جديد "[١٣] للغة وللصور.

المبحث الثاني في هذا الفصل هو قضية الفصحى والعامية في لغة المسرح والقصة. وقد أفاض الأستاذ العمراني في هذا المبحث مستقصياً هذه القضية خاصة أن الجدل حول مشكلة التعبير اللغوي في الأدب العربي الحديث أخذ مدى واسعاً نتيجة ظاهرة الازدواج اللغوي التي عبّر عنها الواقع اللغوي في العالم العربي. وقد عرض الباحث، بعد أن قدم حجج أنصار الفصحى وأنصار العامية، لمواقف النقاد الواقعيين الاشتراكيين من هذه المسألة، وهي لا تخلو من اختلاف مبتدئاً بالمسرح ومثنّياً بالقصة (الرواية والقصة القصيرة). فإذا كان مندور يؤثر أن يكون الحوار المسرحي بالفصحى فإن العالم يؤثر العامية بالنسبة إلى التعبير المسرحي على الحرك والفصحى بالنسبة إلى التعبير المسرحي المكتوب ويلتقي الاثنان في هاجس البحث عن لغة مسرحية جديدة ممّا جعلهما ينوّهان بتجربة الحكيم اللغوية في مسرحية (الصفقة). أمّا في لغة القص فقد نادى جميعهم تقريباً بضرورة ملاءمة اللغة للموضوع القصصي فيتنوّع التعبير المستعمل بتنوع الموضوع لتتحقق مشاكلة الحوار لواقع الحياة. يتحقق مبدأ الوحدة والانسجام بين الشكل والمضمون وهذا ما يظهر عبر نقدهم لقصص وروايات عربية مختلفة.

المبحث الثالث في هذا الفصل هو دراسة الشخصية ومفهوم البطولة. نظر فاروق العمراني في هذا المبحث في أهمية الشخصية عامة في بناء العمل القصصي وحلل اهتمام نقاد الواقعية الاشتراكيّة بدراسة الشخصيات والنماذج الأدبية وبتحليل خصائص البطولة في الآثار الأدبية في القصة القصيرة ثم في الرواية. ثمّ في المسرحية ووقوفهم عند عدد من الخصائص كالإيجابية والسلبية والثبات والنّمو والبساطة والثراء والانبتات والتجذّر.

أمّا الفصل الخامس فمداره " النقد من الخارج أو تحليل المضمون " وهو القسم الثاني من باب المناهج. وقد خصصه فاروق العمراني لدراسة منهج الواقعيين الاشتراكيين في " تحليل المضمون باعتباره معيار تقويم الأدب ومقياس الحكم للأثر الأدبي وعليه " اعتماداً على دراستهم لعدد من الآثار الابداعية في الشعر والرواية والمسرحية. والاحتفاء بالمضمون عند هؤلاء النقاد مردّه تصوّرهم لوظيفة الأدب التي هي وظيفة اجتماعية بالدرجة الأولى، فدراسة موقف الكاتب ورؤيته للحياة وهدفه ومدى ارتباط موقفه هذا بالواقع الاجتماعي هو مضمون العمل الأدبي في رأيهم وهذا ما أدّى بهم إلى إقامة طائفة من المقابلات في دراسة الآثار الأدبية (الايجابي والسلبي، التقدمي والرجعي إلخ..) اعتمدها الباحث مبتدئاً بدراسة المضمون في الشعر ثم في القصّة والرواية ثم في المسرح. وقد انتهى الباحث إلى أنّ الرواية الإيجابية في الأدب، حسب هؤلاء النقاد، تتمثل في التحام الأديب بالواقع وتصويره هموم الناس والتزامه بالقضايا الاجتماعية والانسانية ورصد التحوّلات الطارئة في مجتمعه كما فعل الشرقاوي في (الأرض) مثلاً. أمّا الرؤية السلبية في نظرهم فهي انفصام الأديب عن مجتمعه وقضايا بلاده

وانكفاؤه على ذاته وانغلاقه في عالمه الداخلي الفردي يجترّ أحزانه. ممّا يجعل رؤيته مثالية ميتافيزيقية. ونتج عن هذا أن الرؤية الإيجابية هي رؤية متفائلة مفعمة بحبّ الحياة والإيمان بالإنسان في حين أن الرؤية السلبية رؤية انهزامية تشاؤميّة يغمرها الإحساس بالتمزق والقلق والسأم والضياع. وقد نقد العمراني انحياز الواقعيين إلى المضمون فقد كان " انحيازاً طاغياً واهتمامهم بموقف الأديب كان غالباً مهيمناً "(١٤) في حين أن " تحليل الصياغة الفنية عندهم هزيل وفي مرتبة ثانية "(١٥).

أمّا الفصل السادس والأخير فهو بعنوان " قراءة التراث الأدبي " وعني فيه العمراني بقراءة النقاد الواقعيين الاشتراكيين للتراث فلاحظ أن حظ هذا التراث من عنايتهم ضئيل هزيل خلافاً للإنتاج المعاصر الذي فاز باهتمامهم باستثناء حسين مروة. فأما مندور فكان قد التفت إلى التراث النقدي أول حياته حين كتب (النقد المنهجي عند العرب) و (في الميزان الجديد) ثم تحوّل عن هذا الاتجاه. وأمّا عبدالعظيم أنيس فقد اكتفى بالدفاع عن التراث العلمي في بعض مقالاته. وأمّا أمين العالم فقد كتب في السنوات الأخيرة مقالات سريعة حول الفلسفة والفكر الاسلاميين. وشذّ عن هؤلاء جميعاً حسين مروّة الذي استغرق التراث حياته كلها وفيه أنتج خاصة (عناوين جديدة لوجوه قديمة في تراثنا الأدبي والفكري) و (تراثنا كيف نعرفه)، وقد تتبع العمراني الدوافع التي بعثت مروّة على العناية بالتراث ومنهجه في قراءة هذا التراث والمحاور الكبرى التي عني بها وعموماً فإنّ نقاد الواقعية الاشتراكية لم يتخذوا موقفاً معادياً للتراث ولكنهم عالجوه بخلفية إيديولوجية. وقد ناقش العمراني منهج حسين مروة وبيّن أنه " لم يخل من عيوب ومزالق "(١٦)

وانّ مروة يسقط على النص أفكاره الخاصة فيحمل النص أكثر مما يحتمل فضلاً عن إطلاقه مصطلحات حديثة على سياق تاريخي مخالف لها، وضرب أمثلة كثيرة على هذا الخلل في المنهج(١٧).

وختم الباحث أطروحته بفصل سماه خاتمة عامة وإنها لعلى درجة عالية من المتانة.

إنّ بحث فاروق العمراني في " تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث " استكمل في نظرنا شروط البحث : عمق في التحليل واستواء في المنهج، واحتكام إلى المصادر وقوة في المجادلة يرفد هذا كله ثقافة متينة عميقة عربية وأجنبية ولغة سويّة ناصعة. وأروع ما في هذا العمل أن عشرة العمراني لهؤلاء الأعلام في النقد ووشائج القربى الفكرية التي قد تربطه بهم لم تنسه واجب الموضوعية والحياد والحسّ النقدي في التعامل مع المدوّنة فهو لا يكاد في فصل من هذه الفصول يعرض الرأي دون مناقشة، وهو لا يكاد يقف على الخصال حتى ينظر في الهنات والثغرات لا يستجيب في هذا كله إلا لما يراه حقّاً وواجباً فلئن كان من الثابت أن الاتجاه الواقعي الاشتراكي في النقد العربي الحديث كان نقلة جديدة فممّا لا شك فيه أيضاً أن هذا الاتجاه وقع في مزالق عدة لعل أبرزها تغليب الجانب المضموني على جانب الجمال والفن، وإيثار التفسير الاجتماعي على سائر أشكال التفسير. ولعلّ من أسباب ذلك - حسب فاروق العمراني - عدم امتلاك هؤلاء النقاد " الوسائل والأدوات التطبيقية التي تمكّنهم من كشف طبيعة الظاهرة الأدبيّة كشفاً دقيقاً وتساعدهم على تحديد العلاقة القائمة بين الصياغة والمضمون وبين القيمة الجمالية والدلالية العامة تحديداً موضوعياً "(١٨).

إنّ هذا الكتاب نتيجةَ الجهد الذي بذلـه فيـه صاحبـه وأيّ جهد ! وهو ينضاف اليوم إلى المكتبة النقدية العربيّـة ليتّخذ مكانـه في صدارة جلائل الأعمال وعظائم الأبحاث.



الهوامش

(١) ـ أستاذ الأدب الحديث والنقد في قسم اللغة والآداب العربية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة تونس الأولى.

(٢) ـ العنوان الأصلي لهذه الرسالة هو " تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث : محمد مندور – محمود أمين العالم – عبدالعظيم أنيس – حسين مروة) وقد نوقشت هذه الرسالة يوم ٩ جويلية ١٩٩٠ أمام لجنة متركبة من الأساتذة السادة : منجي الشملي (رئيساً) وتوفيق بكار (مشرفاً) ومحمد الهادي الطرابلسي (مقرّراً). ونال عليها الباحث درجة الامتياز. تتكون الأطروحة في نصها الأصلي من جزءين اثنين :

ـ الجزء الأول بعنوان : مفهوم الواقعيّة الاشتراكية وظروف نشأتها وانتشارها في العالم العربي (في ٢٣٧ صفحة).

ـ الجزء الثاني بعنوان : الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث (في ٦٤٠ صفحة).

كما تضمّ ملحقاً لتراجم الأعلام (في ٧٣ صفحة). والرسالة، لمن شاء الاطلاع عليها في نصها الكامل، موذعة بقسم الرسائل بمكتبة كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس تحت رقم T٤٢١٥ .

(٣) ـ فاروق العمراني : النقد والايديولوجيا : بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، تونس : منشورات كلية العلوم الانسانية والاجتماعية (سلسلة ٨، مجلد IV)، ١٩٩٥، (٤٣٥ ص).

(٤) ـ فاروقالعمراني : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، تونس : الدار العربيّة للكتاب/ ١٩٨٨، (٢٤٠ صفحة).

(٥) ـ فاروق العمراني : المرجع السابق، مقدمة الأستاذ توفيق بكار بعنوان " حداثة مندور "، ص ٨.

(٦) ـ فاروقالعمراني : النقد والأيديولوجيا : بحث في تأثير الواقعية الاشتراكية في النقد العربي الحديث، ص ٩ من المقدّمة وما بعدها.

(٧) ـ م. س. ، ص ٢٧ – ٤٣.

(٨) ـ م. س. ، ص ٢٢.

(٩) ـ م. س. ، ص ١٥٦.

(١٠) ـ م. س. ، ص ١٥٨.

(١١) ـ م. س. ، ص ١٦٢.

(١٢) ـ م. س. ، ص ١٨١ - ١٨٦.

(١٣) ـ م. س. ، ص ٢١٠.

(١٤) ـ م. س. ، ص ٢٦١.

(١٥) ـ م. س. ، ص ٢٦٠.

(١٦) ـ م. س. ، ص ٣٥٠.

(١٧) ـ م. س. ، ص ٣٥٠ وما بعدها.

(٨) ـ م. س. ، ص ٣٦٤.



حول تجربة إبراهيم السولامي
في الكتابة، في الشعر، في الدراسة النقدية

بشـــير القمـري*

* أستاذ النقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر والرواية والمناهج، شعبة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، الرباط.

– ١ –

لا يحتاج إبراهيم السّولامي إلى تقديم أو تعريفٍ، ليس لأنّه معروفٌ ومنذ أولُ الاسم والصّفة في جنيالوجيا الكتابة ونسبَها الشريف فحسب، بل لأن مسارَه ومسيرته يقدمان الدليلَ البيّن على طبيعة الرّمزية التي يشخّصها في رحابةٍ ويلتقي فيها مع آخرين نكنّ لهم التقدير والاعتبار والاعتراف عندما نتدبّر جيداً النّسيج الثقافي الآهل في الغرب، على مدى أربعةِ عقود، إذ يعود إليه الفضل وإلى غيره من طينته وجيله في تأسيس منظومةٍ من القيم التي نعتزّ بها ونقدّرها التقديرَ الرفيعَ الأسنى والأسمى. وتستمدّ رمزية السّولامي حرارتَها من كونه واكبَ هذه العقودَ الأربعةَ وساهمَ في إذكاء قلقها وإشعاعاتها ثقافياً، إبداعياً ونقدياً، ثم على المستوى الجامعي الأكاديمي، من خلال الكتابة التي تتشعّب على يديه إلى المقالة الأدبية النقدية والكتابة الشعرية والدراسة النقدية ثم المقالة الصحفية التي لم يهجرها، وتظلّ الأصلَ في هذه الجنيالوجيا، ويمتعنا، عبْرها، بين حين وآخر، في جريدة " العلم " أو "معبّرة "، وهو يستدرج الذاكرة الذاتيةَ والجمعيةَ للشهادة عن زمنٍ يتحوّل باستمرار، برتابةٍ أو صخبٍ أحياناً، ويولد ميتاً، أو يدلي بدلوه في قضايا الساعة.

إنه تنوع خصبٌ وامتدادٌ عنيدٌ في جنيالوجيا الكتابة، يبني من

خلالهما إبراهيم السّولامي ويشقّ جسوراً نحسُ عَبرها مقدار ما كان يختزله النّسيج الثقافي الخمسيني والستيني في المغرب من اعتمالاتٍ واحتدامـاتٍ وتسـاؤلاتٍ عـبرت لديـه - إليـه وعلـى يـد غـيره مـن " المخضرمين " من خلال الجرائد والمجلاّت والأحداث الثقافية ومن خلال نصوص وكتب عندئذ. وهكذا نلتقي معه في مجلّة " أقلام " (عدد ١، السنة ١، مارس ٦٤) يقدم كتاب " الشعر قنديلٌ أخضر " للشاعر نزار قباني، يدل معه في جدلٍ مستتر ومستنير ويحاوره (ص ١٢٥ - ص ١٢٨)، ونلتقي معه أيضاً في نفس المجلّة (عدد ٢، السنة ١، أبريل ٦٤) يكتب عن جان بَول سارتر (ص ٣٩ - ص ٤٨)، ثم نلتقي به في ديوانه الشعري " حبّ " (م. المهديّة، تطوان، ٦٧) من خلال نصوصه التي تجاوزت حدود ثلاثين نصاً، ونلتقي معه أيضاً من خلال كتبه التي يقع على رأسها وفي مقدمتها كتابه " الشعر الوطني في عهد الحماية " (دار الثقافة، البيضاء، ٧٤). وعندما نتأمل بعمقٍ واستشكال كلّ هذا المتن، نستطيع أن نُجمِل أبرز إبدال (paradigme) يتحركُ في ثنايا وطياتِ خطاب إبراهيم السّولامي في إبْدال الهُوية. إنّه إبدالٌ يسمُ نبرة الكتابة ويشحنُها بقدرِ ما يخصّب معجم اللّغةِ التي كتب - يكتب بها، سواء تعلّق الأمرُ بالمقالة أو بالشعر أو بالدراسةِ أو بالخاطرةِ والتأمّل.

إنها هوية متشعّبة المكوناتِ، شاسعة الأطرافِ رغم نُزوعها الوجودي جنيالوجياً في التمركز حول ضرورة الإيمان بالانتماءِ إلى المغرب أولاً وأخيراً وخدمته والسعي إلى بناءِ أنساقه منذ الدراسة، في المغرب ومصر وفرنسا، قبل العودة للاستقرار بعد ذلك في المغرب ومباشرة الانتماء والكتاب واختراع الهُوية. وبين " منفى الغواية " ومسقط الهوية في المغرب يظهر هذا الشّعب ويتنامى، ويمارسُ متعتهُ

وتسكّعه الحافل بثراء مصادر التكوين وغنى الذاكرة الثقافية التي يستمدّ منها إبراهيم السّولامي غوايته وعلاماته التي يستنّها في خطابه. وتعكس مقالته " الشعر قنديل أخضى " هذا المنحى بقدى ما تعكسه أيضاً مقالته حول ان بَول سارتر ، بلْ إن هذه المقالة الأخيرة تكشف عن إشكالٍ طريف إذ تتخذ عنواناً لها " حواراً إذاعياً عن سارتر " (ص ٣٩) وتنتهي بإشارة " دراسة " (ص ٤٧) وتُختَم بـ " مصادر " (ص ٤٨).

تـأتي الطرافة مـن صيغة الكتابـة ذاتهـا إذ تستقدم اسـتراتيجية جنس " الحوار " بيـن رَاوٍ مفترضٍ وبين سارتر، وتتخذ لَبوسَ ملفوظ مُتمسرح تتخلّلـه أصوات يتحكّم فيهـا صوت الكاتب الـذي يوقّع ميثاق النص – الكتابة، النصّ النّقدي – الدراسةُ الذي يظهر في المجلة في شكل " مقالة " ويهدفُ إلى التّنوير والإضاءة والتلقين بقدر ما ينحو منحىً صحفياً من منظور التداول. وذلك، لعمري، مظهر إبداعي – ابتداعي من داخل رمزية المؤسسة التخيلية للأدب والتواصل ينمو من جهته نحـو أفق التجديد ويترجم في نفس الوقت رهافة إبراهيم السّولامي وزخم ذاكرته ومنحاه الثقـافي التنويري الفكـري والرمزي بالنسبة إلى الجيل الذي انتهى إليه التّأسيس وأفق المغايرة الحثيثة وبالنسبة إلى جيل كـان يخاطبه من خلال صوت سـارتر كرمز للغرب وللفلسفة الأوروبيـة وهـو يقتحم النسيج الثقافي في المغـرب بأفكـاره وأطروحاتـه فـي أواسـط الستّينات، في الثقافة والجامعة والأدب والإبداع والمنظومات الفكريـة والانساق.

هذه المقالة – الدراسة متعدّدة الأصوات رغم حضور أنا الكـاتب المتعالي. ويتجلى التعدّد في كون هذه الدراسة تَحمل ي ثناياها زخماً مـن المعطيات الفكرية التي تكشف، من جهتهـا عن تبحّر إبراهيم السّولامي

وموسوعيته وإنصاته إلى إيقاع الغرب. كما يتجلّى التعدد في إقامة صرح الجدال والجدَل عن طريق وجوه الطرح والطرح المضاد، النفي والإثبات، الاقتناع والمساءلة أو الرفض حول قضايا الأخلاق والحرية والالتزام والوجود والفن والمجتمع فلسفياً وفكرياً. وعندما ننتقل إلى مشارف الشعر من خلال ديوان " حب "، فإننا نكتشف لغة أخرى تبتعدُ عن نبرة العقل والحجاج، بل تكتشف معجماً آخر يستمد نبرته من نفس الهُوية – الذاكرة اللتين سبقت الإشارة إليهما : إنها هوية التأسيس وذاكرة استيعاب مساراتِ الإبداع الشعري في المغرب، ولن نبالغ إذا افترضنا وسلّمنا معاً أن ديوان " حب "، رغم صغر حجمه يشكّل محطة رئيسية في استحضار عناصر التجربة الشعرية في المغرب لدى جيل ما بعد الاستقلال والحماية. ربّما، قبل ذلك، لحظة احتدام هذه التجربة، ولا يقل هذا الديوان في هذه السّمة، عن دواوين شعراء مغاربة آخرين وعن شعرهم كشعر المرحوم عبدالكريم بن ثابت في ديوانه " الحرية " أو شعر المرحوم مصطفى المعداوي في ديوانه أيضاً، قلت محطّة وكان عليّ أن أقول قنطرة عبور أو برزخ.

– ٢ –

أكيد أن ديوان " حب " يشدنا إلى افق لغة رومانسيةٍ مشوبة نجدها عند أبي القاسم الشابي من خلال ديوانه " أغاني الحياة " عندما نقيم مقارناتٍ وتقابلات بين المتنين – بين الشاعرين رغم الفارق الزمني الذي يتجاوز ثلاثة عقود، لكننا نحس أيضاً داخل هذه اللغة بالإضافة إلى نبرة القلق والرفض والتحدي، نبرة تفلسفٍ تذكرنا بشعر إيليا أبي ماضي

في " الطلاسم " (" جئت لا أعلم من أين ؟ ولكنّي أتيت. "). يقول السّولامي :

١٢ - لماذا أتيتُ ؟ لماذا.. لما ؟ سؤالي أصمّ كذا حاليه

من نص " لظى الحنين "، ص ٢٤

وهي النبرة التي تستمرّ وتتضاعف في نص " من أماسي الألم " (٢٨ - ٣٠) عندما يقول السّولامي :

٣ - أين ضحكي وسكوني ؟ أين فرحي وحبيبي ؟
٤ - سلمت نفسي حياة بين حُزن وقطوب....
٨ - ومياهُ النيل تجري تجري عبر صمتيّ المشوب.

إنها نبرة تؤكّد مدى تفاعل ديوان " حب " عبر لغته وموضوعاته وأفكاره مع الشعر العربي الرومانسي عامةً والمهجري ضمنياً، وتؤكّد في نفس الوقت استيعابه للذاكرة الشعرية الإنسانية التأملية عبر امتداداتها وتخلّقاتها. وبقدر ما يؤكد السّولامي هذا النّزوع. بقدر ما يأتي متلبّساً في خطابه الشّعري بخطاب الأوتوبيوغرافيا، بمعناها الواسع والضيّق في نفس الآن، إذ تروي عدة نصوص لديه تسكّعه الخِصب بين دارات القنيطرة والقاهرة وباريس، وعندما نتدبّر تنويعات هذا التسكّع الأوتوبيوغرافي، من منظور موضوعاتي نحسّ أنّ متواليةَ النصوص داخل ديوان " حب "، من أول نص " الصراع " (ص ٨ - ص ٩) حتى آخر نصّ " وداع " (ص ٨ - ص ٨٣)، تتخلّلها تحوّلاتٌ كمية ونوعية. ولعلّنا نجد في نصّ " عاشق النّور " (النص الخامس عشر ص ٣٨ - ص ٣٩) ما يشكّل بزرخَ هذا التحوّل نصياً عندما يقول الشاعر :

٣٨ - بمسامعي لمّا تـزلْ آفـاتُ قومـي الأبريـاء.
٣٩ - أنا يا صديقة شاعرٌ أهـوى الطبيعـة والبشـر
٤٠ - لكنهم قتلوا الصغا رَ وأعدمـوا حُـرَّ الفكـرْ.

إنه تحوّل جذري من نبرة ملفوظ شعري أونطولوجي يبايع الأنا رومانسياً ويتجه إلى الأنْتَ والنّحنُ والآخر في دوّامة السّؤال والبحث عن الحقيقة مثلما يؤكد ذلك بحدةٍ ايضاً نصّ " أخي في الجزائر " (ص ٤٠ – ص ٤١))، وهو النصّ الذي ينفتحُ على موضوعةِ الحرية وينفتح، في نفس الوقت، على نرجع ثقافي رمزي يؤسّس لتواصل آخر يتجاوز حدودَ الذاكرة المركزية ويرتبط بما كان راهناً من خلال حضور اسم نيرون وبن بلاّ ولاكوستْ (ص ٤١). أما في نص مثل " في بلادي " (ص ٤٣ – ص ٤٤) فتلحق الملفوظ الشعري نبرةُ السّخرية والنقد الاجتماعي قبل أن تلتحمَ، في النهاية، بالملفوظ " الوطني " (" يا بلادي "، ص ٤٥ – ص ٤٧، " يا ابنتي "، ص ٤٨ – ص ٥٠، " نشيد إيفني "، (ص ٥١ – ص ٥٢)، وهكذا. وإذا كان هذا التحوّل المُحايثُ يأتي مُلابساً لسيرورة تطور الشاعر والنّصوص على امتداد ديوان " حب "، فإن هناك تحوّلاً آخر يحايث شعرية إبراهيم السّولامي من منظور البناء والصياغة إذ يطلّق الشاعر الشكل العمودي نسبياً في اتجاه الشعر الحرّ. وبذلك يترجم إبراهيم السّولامي هذه المرة أيضاً روح التجديد على غرار شعراء آخرين من جيله تقريباً ، أو ممن سبقوه في التجربة بسنوات معدوداتٍ. ويعبّر الشاعر، في هذه المحايثة، عن معانقةِ لأحداث مغاربيةٍ وعربيةٍ كبرى بقدر ما يعبّر عن معانقة أحداثٍ وطنيةٍ، ومن ذلك أحداث الجزائر وموت السيّاب وزلزال أغادير (ص ٤١، ص ٥٩ – ص ٦١، ص ٦٤ –

ص ٦٦). وبهذا تتأكد صورة البرزخ التي أعلنتْ عنها في رأس هذا العرض، على ان صفة " البرزخية " لا تَسِمُ كتابة إبراهيم السّولامي في المقالة والشعر فقط، بل تمتدّ إلى دراسته النقدية " الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية : ١٩١٢ - ١٩٥٦ " (دار الثقافة ، البيضاء، ٧٤، ٣١٠ ص) على مستوى الإشكالات النظرية والمنهجية والمفاهيم التي حركها - يحركها ثم على مستوى اللّغة الواصفة التي يتوسل بها في المقاربة والتحليل، وهي المكونات التي يمكن من خلالها وعلى ضوئها أن نستعيدَ أفق التنظير لدى إبراهيم السّولامي ولدى جيل من الأساتذة النقاد والباحثين المغاربة المؤسسين لنسق الخطاب النقدي في المغرب والمبشرين بمناهج القراءة وتوصيف وتحليل وتأويل الخطاب الشعري انطلاقاً من مُتون إبداعية محدّدة لشعراء ومبدعين ينتمون إلى عدة قناعات ومذاهب واتجاهات شعرية، على أن مَدارَ هذه الإشكالات، بالإضافة إلى المنهج والمفاهيم واللّغة الواصفة، من خلال نموذج كتاب " الشعر الوطني " هو علاقة الأدب - الإبداع الشعري بالمجتمع والتّعبير، ثم علاقة النقد بتاريخ الأدب، ونستطيع في هذا المجال الانتقال من برزخ السّولامي الإبداعي إلى برزخ السّولامي النّسقي، مع اعتبار هذا الكتاب في نفس الوقت جسراً لامتداد النفَس الأوتوبيوغرافي دائماً بالصيغة التي نفترضها في حالة إبراهيم السّولامي ونحن نوسّعها ونربطها بسُلالة الكتابة والنصّ - النّصوص. يقول السّولامي :

" فلما التحقت بجامعة القاهرة عام ٥٦، وتنسّمت عبيرَ الحرية الفردية، تاقتْ نفْسي إلى معرفة ما يبلّ الغلّةَ من أدب المغرب. فلم أجد شيئاً (..) فوقر في نفسي [ذلك]. ص ٨٩ " الشعر الوطني ".

ويضيف قائلاً :

" اتسعت دائرة الأماني حين التحقتُ بالتّدريس في جامعـة محمـد الخامس (..) كان تفكيري منذ البداية منصباً على أدبنا الحديث، لقُربـه من نفْسي ولصلته بالعصرِ الحاضر، وما اعتور فيه من أحداث .

نفسه ، نفس الصفحة .

— ٣ —

إنها أوتوبيوغرافيا قلقة، تتجاوز حدودَها الضيقـة لتنفتـاح علـى قلق آخر هو القلقُ الإبستملوجي المعرفـي إذ يطلـق رومانسيته الموغلةَ في اليفاعة والخصوبـة الذاتيـة ويتجـه صـوب رومانسية الوطن وبنائـه معرفياً. وفي هذا الإطار تعتمـل في أطروحـةِ كتـاب" الشعر الوطنـي ".. عناصر تفكير نقديّ منهجي يشكل بدوره جغرافيةَ هذا البرزخ مـن خـلال مفاهيم " الأدب المغربي "، " الرؤيـة "، " الحقبـة "، " النـثر الأدبـي " (ص ١٤)، على أن هذا التفكير النقدي المنهجي، عندما يتعلّق الأمرُ بأطروحـة الكتاب، يأتي مشبعاً بقضايا كانت ناضجةً قبل الأوان. يقول السّولامي :

" آثرت أن أخصَّ الشعر ببحثي، وقد وجدتُني مسوقاً إلى اختيـار الشعر الوطني لأنّه مرتبط بالدفاع عن الجماعـة وعن حقّهـا فـي الحيـاة الحرة والإرادة المستقلة. فهو شعرٌ يتجاوز الذات الفردية إلى الذّوبان في الكيان العالم للأمة ".

ص ١٤، نفس المرجع.

كيف " نقرأ " هذه الإشكالات وهذه المفـاهيم ؟ هلْ سنردّها، فـي برزخها إلى إبراهيم السّولامي وحده ؟ أم نربطها بالجيل الذي انتمى إليـه

وفعل فيه ؟ أم نرتفع بها إلى أبعد من تضاريس جغرافيته التي سعيتُ قدر الإمكان إلى ترجمة بعض طقوسها وأقاليمها وتخومها الجينالوجية ؟

إن أهمّ إشكال، في تقديري، هو إشكال " الجماعة " الذي يردُ في طيات أطروحاتِ كتاب " الشعر الوطني ".. ويضعنا في صُلب مسألةِ قراءةِ المتن الشعري المغربي الحديث والمعاصر كما مارس ذلك السّولامي ومارسها آخرون بعده من منظور آخر مثل منظور علم اجتماع الأدب (سوسيولوجيا الأدب) على ضوء البنيوية التكوينية لدى لوسيان غولدمان. وإذا كان الأمرُ كذلك، فإننا نفترض استيعاب السّولامي لمفهوم إشكالي يقودنا رأساً إلى علاقة الإبداع بالفئات والشرائح والطبقات، وإلى علاقة الإبداع بالتحوّلات السياسية والثقافية والفكرية والايديولوجية في صياغة نمط الإنتاج الأدبي. وما يدفعنا إلى هذا الافتراض قوله :

" الشعر الوطني هو الوعاء الحاوي لأنبل القيم وأغلاها وهو الصّورة الرائعة لقدرة الجماعة على تذليل الصّعاب ".

ص ١٤ دائماً، نفس المرجع.

إنني أشدد، من خلال هذا الرأي، على كلمة " قيم " وأربطها إشكالياً دائماً بإشكال الجماعة ثم إشكال الرؤية كما ترد عند ل. غولدمان. أشدد وأدعو إلى استشكال نموذج القراءة التي يقدمها السّولامي في كتابه بهدف إبراز خصوصية النقد الأدبي وتاريخ الأدب في المغرب وهما يؤسّسان نسق التفكير الإبستملوجي في الإبداع، الشعر خاصة، في نفس المرحلة التي كانت تباشر النقد السوسيولوجي تكسر تصلب النظرة الانعكاسية بصدد علاقة الأدب – المجتمع. وهي النظرة التي ترد بعض سماتها في ثنايا أطروحات كتاب " الشعر الوطني "..

أيضاً : إن مفهوم " الجماعة " لا يأتي معزولاً في هذا السياق، وإنما يرتبط بمفهوم " الأمة " بقدر ارتباطه بمفهوم " الوطن "، وتلك نزعة كانت تطبع عدة مناهج وفدت إلى سياق الثقافة النقدية العربية. ويقودنا هذا الاستشكال النّسقي، من داخل منظومة المفاهيم، إلى إشكال آخر هو إشكال مفهوم " الشعر الوطني " ذاته، وهو المفهوم الذي يُستعمل في الكتاب كما لو كان من البداهة والمسلّمات، خاصة عندما يتم الحديث عن مصادر هذا الشعر الذي يتحول إلى " وثيقة " لممارسة ما يسمّيه السّولامي " التنقيب " (ص ١٤، ص ١٦) : الوثيقة التي تتحول، من جهتها، إلى تعبير عن " زمن الجماعة " (ص ١٦). ولا يقلّ إشكال التنقيب، في هذا المنحى جدّة عن إشكالات التأرخة والتحقيب والتقطيع الدياكروني، إذ يستعمل السّولامي مفهوم " عهد " في الغلاف، ويستعمل مفهوم " عصر "، كما يستعمل، أحياناً، " حقبة " و" زمن "، وكلّها مفاهيم تحتاج إلى هدم وبناء من زاوية التفكير الميتانقدي (Méte - critique) في اللّغة الواصفة. وترتبط سيرورة هذه المفاهيم والإشكالات حفْرياً بسيرورة أخرى تؤكّد سمة البرزخ التي انطلقت منها لمقاربة تجربة - مشروع إبراهيم السّولامي في الثقافة والإبداع الشعري والدراسة النقدية، وذلك عندما نفكّر في ما أسماه " منهج البحث " (ص ١٧) وربطه بالمعايير التالية :

- رسم صورة عامة لعصر الحماية.
- تمثّل الجوّ الذي عاش فيه شعراء الحركة الوطنية.
- إبراز الملامح الكبرى للعصر.
- تقسيم الشعر الوطني إلى شعر الإصلاح وشعر المقاومة.

- البحث في الخصائص والأشكال والموضوعات.

وهي سيرورة تقع تحت تأثير النزعة الوصفية قبل استدراج خطاب التأويل وكأن مسألة الشعر الوطني قد حلت بالحاح من نزعة التقطيع الدياكروني ضمنياً. وهي النزعة التي تثبتُ كيف أن تاريخ الأدب في المغرب كان يسيرُ في ركاب نظيريه في المشرق وفي أوروبا عموماً، وهو ما يحتاج إلى إعادة القراءة والتفكيك باعتبار عبور هذه المفاهيم والمسلّمات والفرضيات إلى منهج " الشعر الوطني "..، وإلى مصنّفات أخرى في هذا الباب، في نفس المرحلة، وقبلها ثم بعدها أيضاً، سواءٌ تعلّق الأمرُ بالأنطولوجيات أو بالتواريخ السيّرية التي تنحو منحى ترجمة حياة المبدعين والشعراء والكتاب، على أن تاريخ الأدب المغربي ليس وحده المعنيّ، بل سوسيولوجية الأدب الوضْعانية أيضاً، انطلاقاً من اقتراح " الدليل " الذي يهتم به السولامي الكتاب (من ص ٢١٥ إلى ص ٢٦٧) ويتضمن ترجمة سبعة وثمانين شاعراً، أولهم غبراهيم الإلغي (ص ٢١٦) وآخرهم محمّد بن علي الوكيلي (ص ٢٦٦ – ص ٢٦٧).

وظيفياً : يؤدّي الدّليلُ ويقوم بعدّة وظائف منها، كحدّ إجرائي، التذكير بشراء المتن الشعري المدروس، غير أن هذا البعد سرعانَ ما ينتفي عندما تتراجعُ استراتيجيّةُ التّساؤل بصدد مسيرة ومصائر الشعراء. الدّليلُ، بهذا المعنى، نصّ مُوازٍ (Paratexte) نقدياً، ويقود راساً إلى التّمييز بين شعراء وشعراء، بين " الشعراء " و" النُّظّام "، بين خصوصية البعض في التّبير عن " روح " وعن " زمن " الجماعة فعلاً وهامشية البعض في التّعبير. وعندما نقرأ الدليل نكتشف هذه المكوّنات الخفية ونقتنِ بضرورة التّساؤل عن قيمة ذلك في تفعيل

المنهج وصفياً وتحليلياً ثم تأويلياً وفي الإهتداء إلى شعرية الشعراء تكوينياً بالمعنى الغولدماني العميق، كما نقتنع باستراتيجية تفاعل مناهج الأدب ومناهج تحليل النصوص على ضوء إشكال من قبيل " الشعر الوطني " الذي نعتقد أنه كان تسجيلياً اكثر مما هو نابع من " رؤية " محددة للعالم عندما نُؤَسلِجُ تاريخ الأدب ونتجاوز حدود الوطنية الضيقة إجرائياً كذلك (انظر ص ٣١ من " الشعر الوطني "..) بعبارة اخرى : إن تفاعل مناهج الأدب وارد ولا يستثني الوعي الإبتسمولوجي بحدّ وحدود هذه المناهج وإمكاناتها في الوصف والتحليل والتأويل، خاصة أن " الشعر الوطني " المغربي، كما يشخصه كتاب إبراهيم السولامي يبدو متعدد الروافد المنهجية، فهو يغترف رؤيوياً من " روح الوطن " (ص ٣١) ومن السلفية (نفس الصفحة). فهل كانت السلفية كلها وطنية ؟ وهل كانت، بالمقابل، الوطنية (كلها) وطنية ؟

إشكال نضيفه إلى الإشكالات السابقة ونربطه في نفس الوقت بإشكال دور الشعر في الواقع الاجتماعي الذي يبدو أن الشعراء المغاربة لم يكونوا كلهم منخرطين فيه انخراطاً تاماً، بقدر ما كان مجرد صيغة من صيغ التنفيس عن ذاتٍ مهربة باستمرار عن مدارات اليقين من منظور وجداني عام كان فيه الشعراء تقليديين إذ يظلّ النموذج الأصلي دائماً هو الشعر العربي القديم وحده وبكامله، ولا يتجاوز فيه هؤلاء الشعراء استحلابَ الذاكرة ورؤياتها المنمّطة. إحساس يدفعني إليه التحليق بين طيات كتاب " الشعر الوطني " والوقوف على نبرة شعرٍ خطابي ظل فيه الشعراء سجناء هذا النموذج ونموذج الشاعر الناظم وهو يواكبُ ويُسجّل، يؤمن بالجهاد أو يستحضر مواقف الرثاء والحماسة، كما يفعل الشاعر مفضّل إفيلال بعد

احتلال تطوان ويذكر برثاء الأندلس (٢٤ - ص ٢٥). وهو نفس الإحساس الذي يجعلني أسمّي إبراهيم السّولامي برزخاً بين عدة جزر وأرخبيلات قام فيها ورحل ويدفعنا إلى زيارتها الآن والطواف فيها من خلال كتابته وشعره ودراسته النقديّة .



«النص الفكاهي في درس النحو»

تأليف : محمد صالح بن عمر
تقديم ونقد : ثامر الغزي

عرفت الدراسات اللغوية عامة والدراسات النحوية على وجه الخصوص تطوّراً في آلياتها بعد ما حققته المدارس اللسانية من خطوات معرفية أوجدت " حقائق " جديدة وشكّكت في " حقائق " أخرى، ونبهت إلى زوايا نظر جديدة في الدرس النحوي[1] استفادت أيّما استفادة من المدارس اللسانية سواء في المستوى التأويلي أو الإجرائي.

وكان من أبرز ما انتهى إليه الدرس النحوي أن " الجملة " ليست الفاظاً متجاورة سياقيًا وخطيًا بقدر ما هي نسيج تركيبي تتعالق داخله مكونات تشكل بناءه، فكان لزاماً أن يتم تأصيل هذا المنحى وتجذيره والزيادة في تمحيصه واختباره، وضمن هذا التوجه يتنزل كتاب الدكتور محمد صالح بن عمر الذي تكمن خطورته في جمعه بين طرفين قلّ ما يجتمعان : طرف التنظير والتأويل وطرف الإجراء والتطبيق.

ولعل الطرف الأوّل (التنظير والتأويل) كان الهاجس الأكثر استبداداً بالمؤلف رغبةً منه في التأصيل من جهة وفي التجاوز من جهة أخرى، ولئن كان تأصيل الدرس النحوي أمراً محفوفاً بالأمان غالباً، فإن في التجاوز مخاطر ومزالق لا يجرؤ عليها إلاّ من وطّن النفس على المغامرة وهيّأها لتقبل نقد الناقدين وغضب الغاضبين.

يكشف المؤلف منذ التقديم عن غاياته من الكتاب فيجملها في :

١ ـ " الانتقال بالطالب إلى مرحلة أكثر تقدماً وهي امتلاك القدرة

على معرفة الحالات التي يستعمل فيها كل مركب وتمييز ضروب المكونات التي تدخل في تشكيله وتبيّن أنواع العلاقات التي تقوم بينها داخله »[٢].

٢ - تجذير الدرس النحوي في التراث العربي[٣].

٣ - تكملة النقص الحاصل في دروس النحو بالجامعة تبعاً لضيق الوقت المخصص لها.

٤ - الإسهام في بلورة مقولات " النحو التونسي ". بقراءة نقدية لأهم المفاهيم[٤].

٥ - تليين المادة " الجافة " للنحو باقتراح نصوص تطبيقية طريفة.

وفي إطار تفصيله لهذه الغاية الأخيرة يتجاوز التقديم دوره المألوف ليتحوّل إلى دليل بيداغوجي يعرض كيفية استغلال الكتاب داخل الفصل[٥] بشكل يذكّر بتعامل المرشد البيداغوجي مع المدرّسين المبتدئين. أما المنهج الذي تبنّاه المؤلف فذو أقطاب ثلاثة :

١ - التأطير المعرفي : فيه عرض " للمدرسة التونسية " وإضافاتها في مجال النحو العربي. وقد بدا لنا هذا القسم، على اقتضابه، غير ذي وجاهة وغير وظيفي غالباً وكأنّ دوره الأساسي تقريظ عدد من أساتذتنا بالجامعة التونسية والتذرّع باجتهاداتهم لتبرير ما سيقوم به المؤلّف من " اجتهادات " قد تبدو غير معهودة.

٢ - ضبط الحدود : حاول فيه المؤلف تحديد مصطلح "

الجملة " في رحلته بين التراث العربي والنصوص اللسانية الحديثة ليتوج عمله ذاك بضبط شروطه للجملة تميّزها عن المركّب الإسنادي وباستعراض وظائف الجملة حسب موقعها من السياق الكلامي[٥]. وقد بدا المؤلف في هذا القسم أكثر نقداً باحترازه من اجتهادات " المدرسة التونسية " في ضبط قائمة حروف الاستئناف[٧].

٣ ـ **تفصيل المركبات الجزئية** : ضمنه برز جلياً الطابع التعليمي للكتاب حيث تمّ استعراض المركّبات الاسمية والحرفية والفعلية بطريقة مدرسية واضحة، وإن عمد المؤلف أحياناً إلى رفض التأويلات السائدة وتقديم بدائل لها.

إن قيمة الكتاب بهذا الشكل تبدو جليّةً ومحاولته الجمع بين التأصيل والتجاوز طريفةً ورغبته في تأسيس قراءة جديدة دون القطع مع الأسول الأولى للنحو (سيبويه - ابن يعيش - ابن هشام - ابن عقيل...) تبدو جريئةً، ومما يزيد قيمة هذا الكتاب منحاه البيداغوجي المنهجي سواء في تفصيل جزئيات المركب المدروس أو في الإحالات المثبتة بشكل دقيق غالباً أو في اختياراته النصيّة التي تغري القارىء الملول بالاسترسال معها. هذا الشكل، ولْنمرّ الآن إلى الأكل. فنحن، على عظيم تقديرنا لهذا العمل، لا نجد مفراً من التوقف عند بعض القضايا التي بدت لنا محتاجة إلى لفت النظر إليها وإلى مزيد الخوض فيها.

القضايا الإشكالية :

إن أولى القضايا التي تبدو لنا محلّ خلاف بين ما نذهب إليه

وما ذهب إليه المؤلف تهتمّ بالتبويب، فواضح أن المؤلّف بنى كتابه على استعراض المركبات أساساً ولـم يكن همـه أن يدرس الوظـائف النحويـة (ولهذا الاختيار ما يبرره ويدعوه إليه) لذلك غاب التقسيم التقليدي الـذي يبوّب المسائل حسب الباب الذي تنتمي إليه (المرفوعات أو المنصوبات أو المجرورات)، وكان ينبغي أن ينـوب عنـه تبويب للمركّبات المتناولـة حسب طبيعتها فوجب أن نجد قسماً خاصاً بالمركبات الاسمية فقسماً للمركبات الحرفية ثم قسماً ثالثاً للمركبات المشتركة[٨] ثم قسماً أخيراً للمركب الفعلي، غير أننا لم نجد هذا التبويب وإنما وجدنا تبويباً آخر بـدا لنا متداخلاً فلم نفقه له منطقاً :

المركب	نوعه
تركيب الشرط	اسمي أو حرفي (حسب أداة الشرط)
المركب الإضافي	اسمي
المركب النعتي	اسمي
المركب البدلي	اسمي
المركب التوكيدي	اسمي
المركب شبه الإسنادي	اسمي
المركب الموصولي	اسمي أو حرفي (حسب الموصول)
المركب بالجر	حرفي
المركب العطفي	اسمي

المركب الاستثنائي	حرفي (حسب رؤية المؤلّف !!)
المركب التمييزي – المركب الحالي – المركب بواو الحال المركب بواو المعية – المركب بفاء السببية – المركب " بأو " الظرفية – المركب بحرف التفصيل " إمّا " – المركب الفعلي	بعضها اسمي وبعضها فعلي وبعضها حرفي وبعضها مشترك بين الاسمي والحرفي

بيّن من هذا التصنيف أنّه اهتمّ بالمركبات فقط ولكنه ظل مشدوداً إلى الوظائف شدّاً وإلا فكيف نفسّر هذا التبويب للمسائل حسب وظائفها ؟ لقد سعى المؤلف إلى الأخذ بطرفي المسألة ونخشى أن يكون قد أفلت منه الزمامان كلاهما.

أما الإشكال الثاني فيخص المحمول الذي تضمنه المؤلف، ولنا في ذلك جملة من الملاحظات :

١ ـ افرد الكاتب عدداً من التراكيب أطلق عليها تسمية " التراكيب الأثرية[٩] ويرى أنها انتقلت إلى العرب من اللغة الآرامية أو اللغة السامية " ولذا فالقول إنها مفاعيل مطلقة لأفعال منقرضة أو مقدرة ليس سوى محاولة في إخضاع تركيب " أثري " لنمط تركيبي ظهر بعده بآلاف السنين ضمن نظام نحوي جديد... "[١٠] ولا ندري كيف اهتدى المؤلف إلى هذا التأويل ويبدو – من خلال إحالاته – أنه نقله عن بعض المراجع[١١] دون تثبّت أو تأمّل، فصاحب لسان العرب يذكر أنّ الفعل

الذي أخذ منه تركيب " لبيّك " (وهو التركيب الذي انطلق منه المؤلف في حكمه) لم ينقرض وهو معروف ومستعمل في كلام العرب وأشعارهم.

يقول ابن منظور : " لبّ بالمكان لبّاً أقام به ولزمه... وقولهم لبيك، ولبيّه منه، أي لزوماً لطاعتك... قال الخليل هو من قولهم دار فلان تلبّ داري أي تحاذيها... فإذا دعا الرجل صاحبه أجابه لبيك أي أنا مقيم عندك... "[١٢].

ومهما اعتبرنا – جدلاً – أنها تراكيب " بدائية "[١٣] فإن هذا لا يبرّر عدم البحث في بنيتها العميقة. أفليست عبارة " شكراً " الشكل الأكثر تداولاً للجملة : " أشكرك شكراً " اختزلها العرب سعياً إلى الاقتصاد في المجهود ؟ فما بال المؤلف يتغافل عن ذلك ويجعلها تراكيب قديمة كانت مستعملة قبل ظهور الفعل[١٤] وهل يعني هذا أننا سنعتبر التركيب " أهلاً وسهلاً " كذلك مصادر قامت مقام الفعل ؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنّ ما يقترحه الكاتب لتحليل التركيب " لبيك " المتمثّل في :

- " مصدر يؤدي وظيفة الفعل.
- فاعل مضمر (؟)
- ضمير متصل " الكاف "
- مفعول به "[١٥].

ينطبق تماما على التراكيب شبه الإسنادية (كقولنا : وَصَفْكَهُ – حَظُوكَهُ..) وهي مركبات جزئية لا تقوم عليها الجملة ما لم نقدّر لها محذوفاً، إذ تقوم مقام الاسم الواحد، ولا نجد فيها، حين ترد معزولة عن السياق، ما نجده من " الفائدة " في التركيب " لبيك " أو " شكراً ".

لقد صحَّ عندنا تهافت هذا التصوّر، على ما فيه من جرأة، تهافتَ تأويل المؤلّف لجملة النداء، فقد انتظرنا حين سفّه النحاةَ الأوائلَ ووسمهم بالتعسّف وردّ تصنيف " المدرسة التونسية " لجملة النداء ضمن الجمل غير الإسنادية[16] أن نجد لديه تأويلاً يخلّص المسألة من كل تعسّف أو تأويل جانح. وفضلاً عن عدم اقتناعنا الاقتناع كلّه بمآخذ المؤلّف على تأويل القدامى[17] فقد بدا بديله محدثاً للمشاكل أكثر منه فاضاً لها إذ يقيس الجملة " يا صالح " على " انتبه صالح " ليصل إلى أنّ " صالح " بدل من الفاعل المضمر المحذوف " أنت "[18] ويحلّلها كما يلي :

يا ∅ صالح[19]

أداة نداء تقوم مقام الفعل

مبدل منه أنت

مفردة بدل

مركب بدلي فاعل

ج.ف.ب إسنادية

ويبدو أن المؤلّف مدرك للحرج الذي يخلقه تأويله ذاك فيسارع " بنصيحة " غريبة مفادها أن " ليس ثمّة أي فائدة في التوقّف عند علامة الإعراب للمنادى (الرفع إذا كان مفرداً معرفة نحو يَا صَالِحُ والفتح إن كان مركباً إضافياً نحو : يَا بَدْرَ الدّين) ولا في البحث عن سبب رفعه بضمّة واحدة إن كان مفرداً معرفة وذلك لأن هذه التراكيب إنما هي من " الأثريات التركيبية " التي ظهرت وانتشرت قبل تشكل النظام الإعرابي وبلوغه درجة الاكتمال النسبي التي وصلنا عليها "[20] ولنا على هذا التأويل عدد من الملاحظات :

أ ـ لِمَ لم ينظر المؤلِّف إلى جملة النداء كما نظر إلى التراكيب " شكراً " و " لبيك " وغيرهما من " التراكيب الأثرية " دون حاجة إلى ردّها إلى بنية عميقة فعلية تجعل أداة النداء قائمة مقام الفعل ؟

ب ـ ماذا أضاف هذا التصوّر الجديد إلى تصوّر القدامى غير استبداله فعلاً بفعل (ولا فرق بين الفعلين سوى أن الأوّل إنشائي له بنية الخبر والثاني إنشائي لفظاً ومعنى) ؟

ج ـ كيف أمكن للمؤلِّف قياس جملة واحدة " يا صالح " على جملتين : " انتبه " – صالح دون شعور بالتعسّف ؟

د ـ هل استعمال المؤلِّف لمصطلح " الرفع " للمنادى المفرد المعرفة " والفتح " (عوض النصب) للمنادى المركب بالإضافة استعمال بريء أم هو محاولة لإيهامنا بأنّ المنادى المركب بالإضافة مرفوع كذلك ولكنه مبنيّ على الفتح ؟

هـ ـ ورغم هذا فإننا نسأل : ما علّة النصب (وليس الفتح) في المنادى المركب بالإضافة والحال أنه " فاعل " في نظر المؤلف وليس مبنياً على الفتح ؟

و ـ يفترض في التناسق المعرفي أن يورد المؤلِّف في درس " المركب البدلي " هذا النوع الجديد الذي يحذف فيه المبدل منه وجوباً ويبقى، رغم ذلك، مقدراً[٢١]، ولكننا لا نجد له أثراً رغم أن المؤلِّف أورد حالات مندثرة في بعض المواضع (كحديثه عن حرف الجر " لعل " و" لولا " و" متى "..) رغم شذوذها.

٢ ـ تراوح تعامل المؤلِّف مع مختلف المركّبات بين العمل النقدي

الذكي الذي يكشف عما يمتاز به الكاتب من دقة الملاحظة وبين العمل الدوغمائي المنغلق.

فمن ملاحظاته النقدية الذكيَّة موقفه من " المركب الفعلي "، إذ رد المصطلح إلى عائلة لغوية مغايرة لتلك التي تنتمي إليها اللغة العربية، وكذلك تنبيهه لضرورة الوقوف على الفرق بين المقولات التركيبية الإعرابية والمقولات التداولية البراغماتية مبيّناً ذلك بتقديم نموذج للتحليلين، فجملة القسم تحلّل تركيبياً وبراغماتياً كما يلي[٢٢] :

التحليل التركيبي :

Ø	Ø	بالله
فعل مضارع (أحلف)	فاعل (أنا)	مركب بالجر: مفردة متحققة جار بالباء / مفعول الوسيلة
جملة فعلية بسيطة مؤولة تأويل حذف		

التحليل البراغماتي :

Ø	Ø		بالله
فعل قسم (بالحذف)	مقسم (أنا)	أداة قسم	مقسم به
جملة تفيد القسم			

على أن هذا الحرص على التدقيق لم يطّرد لدى المؤلف حيث نجده في بعض المواطن الأخرى يخلط في ضبط وظيفة " الصديق " في الجملة " أستحسن نُصْحَ الصديق صديقه " فيعتبرها فاعلاً مجروراً بالإضافة !!![٢٣] ويطّرد هذا الخلط في كامل القسم الخاص بالمركّب شبه الإسنادي تماماً كما يطّرد الخلط بين المقولة الإعرابية والمقولة البراغماتية في تحليله للجملة " صالح أنجب من علي " إذ يعتبر التركيب " من علي " "مفصلاً عليه مركباً بحرف الجر " من"[٢٤] ولعل من أكثر المظاهر خلطاً " أن يخطىء المؤلّف ضمنياً التحليل الذي اقترحه هو نفسه إذ يقول في تحليل الجملة " استحسن نصح الصديق صديقه " :

• نُصح : مصدر قائم مقام الفعل.

• الصديق : مفردة فاعل.

• صديقه : مركب إضافي مفعول به لـ " نُصح "[٢٥].

ثم يعقّب مباشرة " وثمة من يعدّ " نصح الصديق " مركباً إضافياً قائماً مقام نواة وهو ما لا نميل إليه.. "[٢٦].

أوليس ماقام به المؤلّف في مستوى التحليل هو عينه يقوم على اعتبار ضمني " لنصح الصديق " نواة ؟ وهل تتطلب النواة أكثر من فعل (وقد قام مقامه المصدر) وفاعل ؟

إنّ الأمر في ظننا لا يتعلق – في نشأة هذا المركب شبه الإسنادي – بوجود الفاعل (وهو هنا مضاف إليه وليس فاعلاً كما توهم المؤلف) بل بظهور المفعول المنصوب بالمصدر وإلا فإنه ينبغي أن نعدّ كل إضافة لفظية مركباً شبه إسنادي إذ من شروط اللفظية وجود علاقة فاعلية أو مفعولية (في المعنى) بين المضاف والمضاف إليه.

هذا إذا أخذنا الأمر بشكل عام أما إن رمنا بعض التفصيل فيجدر أن نعرض للمركبات بشكل أكثر تفصيلاً.

أ ـ **التركيب الشرطي** : قسّمه المؤلّف إلى مركّب باسم الشرط ومركّب بحرف الشرط، وقد وقع فيه المؤلّف في كثير من الخلط حين حلّل الجملة القائمة على اسمي الشرط " مَنْ " و " ما " تقوده البنية التي تحكم " من " و " ما " الاستفهاميتين حين يُخرج اسمي الشرط من دائرة الموصولات والحال أنهما – فضلاً عن اختلافهما دلالياً – مختلفان بنية وتركيباً.

لقد بدا لنا غريباً تحليل المؤلّف للجملتين " من يجتهدْ ينجح " و "من تنهر ينقم عليك ".

- " من يجتهد : مركّب باسم الشرط مبتدأ.

ينجح : تركيب إسنادي خبر.

من : اسم شرط مبتدأ.

يَجتهد : تركيب إسنادي خبر لـ " من ".

ينجح : فعل مضارع مجزوم بـ " من "...[٢٧]

- " من تنهر " : مركب باسم الشرط مبتدأ.

ينقم عليك : تركيب إسنادي خبر.

من : اسم شرط مفعول به مقدم.

تنهر : فعل مضارع مجزوم بـ " من " من فاعله مضمر تقديره " أنت "..[٢٨]

إنّ أول ما يؤخذ على هذا التصوّر خلطه بين المركّب الاسمي والمركّب الإسنادي إذ يوسم التركيب " من يجتهد " بـ " مركّب باسم الشرط " ولعل المؤلف يريد " المركب الإسنادي الاسمي " أو " المركب الإسنادي الاسمي باسم الشرط "[٢٩] ومهما يكن مراد المؤلّف فهو مردود من وجهين نقلي ومنطقي فأما النقلي فلا نظن المؤلّف جاهلاً به[٣٠] وأما المنطقي فأساسه أنّ التركيب الإسنادي يستوجب أمرين أولهما الإسناد (أن يكون المسند مخبراً عن المسند إليه) وثانيهما الإفادة (أي أن يكون التركيب مما يحسن السكوت عليه)، فهل في التركيب " يجتهد " إخبار عن " من " ؟ وهل يمكن السكوت على " من يجتهد " مع حصول فائدة ؟

إنّ التعسّف هنا بيّن لا لبس فيه والمؤلّف مدرك لهذا ولذلك لجأ إلى تبرير ذلك بأن " من " و " ما " - وليست مهما سوى صورة لـ " ما " - اسمان قديمان لم تخل منهما أيّ لغة من اللغات الحامية السامية !! "[٣١].

إن التراكيب التي ذكرها المؤلّف في التركيب الشرطي (" من يجتهد " - " من تنهر "...) هي أقرب إلى المركبات بالموصول الاسمي ويكفينا دليلاً على هذا إقرارُ المؤلّف نفسه بأن " أسماء الشرط موصولة الأصل "[٣٢] وقولُه إن " إبهامها التام (يعني من وما) هذا هو الذي جعلهما محتاجين إلى صلة يكتملان بها اسمين، لذلك فالأصل فيهما أنهما موصولان "[٣٣]. ونحن نحتج بقوله هذا عليه ونردّ عليه ما توهمه من " تصوّر " لهذين الاسمين أخرجهما من " الإبهام المطلق إلى إبهام مقيّد "[٣٤] لأن رؤيته تلك من باب الرجم بالغيب والترجيح بالظن.

وممّا يرجّح لدينا هذا الشعور ما لفت نظرنا من تناقض المؤلف في إعراب بعض الجمل ضمن " التركيب الشرطي "، إذ يقول : " إذا قلت مثلاً " إن تجتهد تنجح " جاز التقدير " في حالة اجتهادك تنجح " ويكون إعراب " إن تجتهد " مفعولاً فيه للمكان والزمان معاً "[٣٥] ولكنه سرعان ما ينقض هذا الموقف حين يحلل نفس الجملة في موضع آخر كما يلي : " إن تجتهد : مركب بحرف الشرط " إن " مفعول يفيد الشرط "[٣٦].

ولا يعني موقفنا هذا أننا لا نشعر بالحرج إزاء مختلف الرؤى التجديدية لمثل هذا المركّب وكنّا نودّ لو أثار المؤلّف بعض القضايا الإشكالية العالقة بتصوّر " المدرسة التونسية " لهذا التركيب ولعلّ من أبرز الثغرات في هذا التصور، حسب رأينا، العجز عن تبرير الجزم

الواقع في فعل جواب الشرط الثاني في مثل قولنا : " إن تجتهد تنجح وتنل مبتغاك " علما بأن " المدرسة التونسية " تعتبر " تنل مبتغاك " جملة ثانية مستقلة وليس له صلة تركيبية بـ " إن تجتهد ".

ب ـ **المركّب الإضافي** : بدا عمل المؤلّف في هذا المركب مبوباً ومنظّماً، فقد قسّم هذا المركب إلى نوعيه (الإضافة اللفظية والإضافة المعنوية) وسعى إلى تدقيق ضوابط كليهما وخصائصه محاولاً الوقوف عند الخصوصيات الشكلية والدلالية دون أن نعدم اجتهاداته النقدية التي بدت وجيهةً إلى حدّ بعيد كاعتباره النكرة المضافة إلى نكرة نكرة "[٣٧]. ورغم احترازنا على هذا الحكم فإننا نرى أن تسميةَ القدامى " النكرة المخصوصة " فيها من المآخذ الكثير إذ منطق الأشياء يقتضي أن يكون الشيء معرفةً أو غير معرفة أي نكرة، أما المنزلةَ بين المنزلتين فمحاولةَ هروب إلى الأمام.

ج ـ **المركّب التوكيدي** : بدا لنا في هذا المركّب أن المؤلّف يخلط بين شروط استقلال التركيب الإسنادي (= الجملة) وعدمه، فهو يعتبر " جاء جاء الولد " جملة واحدة وأنّ " جاء جاء " " فعل مؤكد "[٣٨]، متغافلاً عن أن الفاعل لا يكون لفعلين (عند الجمهور) وتكون بذلك "جاء " الأولى مستقلة لأن فيها فاعلها المقدّر " هو " (هذا بالإضافة إلى أن قوله هذا ينقضه تصوره القائم على أن الفعل لا يتركب، انظره ص ١٩٢).

ومما بدا لنا لافتاً كذلك إخراج المؤلّف لتركيب " دكّاً دكّا " في الآية " كلا إذا دكت الأرض دكاً دكا... " (سورة الفجر ٢١) من باب

التوكيد اللفظي وإلحاقه بالحال[39] ولا ندري لِمَ تغاضى المؤلِّف عن وظيفة المفعول المطلق فهي ألصق بهذا المركَّب من الحال لأنه تأكيد للفعل بمصدر من جنسه " دكّت... دكّاً دكّاً "، أما استبعاده للمركب التوكيدي في هذا المركّب وما شابهه فغريب إذ قد استوفى شروط التوكيد اللفظي جميعها فيكون بذلك " دكّا " الثاني مؤكداً للأول[40].

إذا دكت الأرض دكاً دكا وجاء ربك والملك صفاً صفا.........

فعل مبني للمجهول
نائب فاعل
مفردة مؤكد
مفردة توكيد
توكيل بالتوكيد
مفع. مطلق
حرف عطف
معطوف تركيب إيقاعي
ظرف مضاف
مركب بالعطف مضاف إليه
النواة الأصلية
مفعول فيه. مركب بالإضافة
ج . ف . ف

د ـ **المركب الحالي** : بدا لنا أن أبرز إشكالية في هذا القسم هي الخلط بين الحال المتعلقة بالنواة (حال النسبة وبين الحال المتعلقة بلفظ (حال المفرد)، فقد عمد المؤلّف إلى القطع بأن الحالة الوحيدة التي نجد فيها حال المفرد هي التي تتعلق بالمبتدأ كقولنا " البحر هادئاً مغر بالسباحة "[41] ولابد من الإقرار هنا بأن هذا الاختيار (وقد تبنّاه عدد من الأساتذة بالجامعة التونسية منذ أمد[42]،) وإن كان يجنبنا الإفراط في التأويل فإنه يخون المقولة الأساسية للحال، إذ يعرّفها النحاة بأنها " وصف هيئة الفاعل أو المفعول " [43] وأنها " هي هيئة الفاعل أو المفعول وصفته في وقت ذلك الفعل "[44] ويعتبرون أن " راكباً " في

الجملة " جاء زيد راكباً " هي صفة لزيد في حال مجيئه[45] وكذلك ابن هشام يعتبر أنّ " راكباً ضاحكاً " في الجملة " جاء زيد راكباً ضاحكاً صاحبهما زيد "[46].

ولندع هذا الآن وننظر في المسألة من زاوية المنطق، ولننطلق من الجملة : " جاء زيد باسماً لنتساءل :

١ – هل كان لفظ " باسماً " واصفاً للفعل أم للذات القائمة بالفعل؟

٢ – ولو كان " باسماً " واصفاً للفعل فلم اشترط النحاة التعريف في " صاحب الحال " (زيد) ؟

٣ – أليس الفرق الوحيد بين " جاء زيد باسماً " و " جاء زيد الباسم " هو أن الصفة ثابتة قارّة في الجملة الثانية وطارئة غير ثابتة في الجملة الأولى ؟ فإذا كان الأمر كذلك وجب أن يكون " زيد باسماً " مركباً كما كان " زيد الباسم " مركباً، ولا فرق سوى أن الصفة كانت على الحالية في الأولى وعلى النعتيّة في الثانية.

٤ ـ أليس مما يدعم هذا التصوّر أن الحال يتغير جنسها بتغير صاحبها، فنقول " رأى زيد هنداً باسمة " و " رأى زيد هنداً باسماً " بحسب نيتنا في الحاق الحال بأحدهما :

رأى	زيد	هنداً	باسمة
فعل ما	مفردة فاعل	صاحب الحال	مفردة حال
		مركب بالحال مفعول به	
جملة فعلية بسيطة			

ولكن

رأى	زيد	هنداً	باسماً
فعل ماض	صاحب الحال مركز ف	مفردة مفعول به	حال صاحب الحال فاعل
جملة فعلية بسيطة			

ثم ألا ترى أننا نقول : مر زيد بهند جالسة ومر زيد بعمرو جالساً، فلو كانت الحال واصفة للحدث لوجب أن تلزم صورة واحدة في كلتا الحالتين لأن الحدث واحد في الجملتين.

هـ - **المركب الاستثنائي** : بدا لنا المؤلف في هذا المركّب أكثر جرأة وكذلك أكثر إصابة في تأوّله حين يذهب إلى أن الجملة " جاء الأولاد إلا صالحاً " هي في معنى " جاء الأولاد دون صالح " أو " خالين من صالح " وتكون بذلك قائمة على الحالية لا على الاستثناء وهو تخريج طريف نجد له صدى عند بعض القدامى. (انظر ابن هشام في المغني ج ١ ص ١٥٩).

غير أنّ ما لا نلتقي فيه مع المؤلف هو طبيعة الحال ففي حين يعتبرها هو حال نسبة نذهب نحن إلى أنها متعلقة بالمفرد :

جاء	الأولاد	إلا	صالحاً
		حرف استثناء	مفردة متعلق بـ " إلا "
		مركب حرف الاستثناء حال	
فعل ماض	مفردة فاعل		
جملة فعلية بسيطة			

مقترح المؤلف

جاء	الأولاد	إلا	صالحاً
		حرف استثناء	مفردة متعلق بـ " إلا "
	مفردة صاحب الحال	مركب حرف الاستثناء حال	
فعل ماض	مركب بالحال فاعل		
جملة فعلية بسيطة			

مقترحنا

أما المسألة الثانية التي لفتت نظرنا فتخصّ موقف المؤلف من أداة الاستثناء " سوى "، فقد فاجأنا بتبنّ دوغمائي للسائد عند بعض المدارس النحوية واعتبرها مفيدة للظرفية[٤٧]. ونحن نعجب من عدم

تبني المؤلف للرؤية " الجريئة " للكوفيين التي ترى " أنها إذا استثني بها خرجت من حكم الظرفية إلى حكم الاسمية فصارت بمنزلة غير " في الاستثناء... "(٤٨) فكيف نحتاج بعد هذا إلى اعتبار المركب " سوى علي " في الجملة " جاء الأولاد سوى علي " مفعولاً فيه للمكان(٤٩) ؟ أليس لها نفس دلالة " جاء الأولاد إلا علياً ".

الخاتمة :

لقد كان كتاب " النص الفكاهي في درس النحو " محاولة جريئة وإن جانبت الصواب أحياناً، فالكتاب رغم كل شيء يبقى ذا قيمة هامة ضمن البحث اللغوي الحديث. ولقد كان بالإمكان لهذا العمل أن يكون أفضل وأكثر نجاعة وحسماً لو أنه قام على حامل نظري يستند إليه ويستمد منه منطقه التأويلي لإعادة النظر في كامل المنظومة النحوية بغاية البحث عن قوانين وآليات جديدة للتحليل تكون أكثر صرامة ودقة ونجاعة، وليكن، إن شئنا، محتوى هذا الكتاب منطلق جدلنا وبحثنا، ويكفي هذا المؤلف قيمة أنه أثار الكثير من التساؤلات التي لم نكن نصرّح بها.

الهوامش

١ ـ نشير هنا إلى التحول الذي عرفه الدرس النحوي في الجامعة التونسية منذ بداية الثمانينات، وعند كثير من دارسي اللغة العرب المعاصرين.

٢ ـ م ص بن عمر : النص الفكاهي في درس النحو ص ٥

٣ ـ نفسه ص ٥.

٤ ـ نفسه ص ٦.

٥ ـ نفسه ص ٦ – ٧.

٦ ـ نفسه ص ٥٤.

٧ ـ نفسه ص ٥٨.

٨ ـ هي المركبات التي تكون أحياناً اسمية وأحياناً حرفية كالمركب الموصولي

٩ ـ مثل " لبيك " (ص ٣٤) وجملة النداء (ص ٣١) والقسم (ص ٤١) وغيرها.

١٠ ـ نفسه ص ٣٤.

١١ ـ انظر الهامش ١٣ بالصفحة ١٢ من نفس المرجع

١٢ ـ ابن منظور : لسان العرب/الجذر (ل – ب – ب).

١٣ ـ العبارة للمؤلف ص ٣٤ و٣٥.

١٤ ـ النص الفكاهي في درس النحو ص ٣٤.

١٥ ـ نفسه ص ٣٤.

١٦ ـ لم تختص " المدرسة التونسية " بهذا التصور كما أوهم بذلك المؤلف وانظر مثلاً د. عبدالرحمن أيوب : دراسات نقدية في النحو العربي ص ١٢٩ وانظر أيضاً الأنباري الإنصاف في مسائل الخلاف. المسألة ٤٥.

١٧ ـ يمكن أن تكون " أنادي " المؤولة بها يا " إنشائية لا خبرية من قبيل الجملة : " بعتك الدار " وغيرها مما تذكره كتب البلاغة في باب الإنشاء ضمن صيغ العقود.

١٨ ـ نفسه ص ٣١.

١٩ ـ نفسه ص ٣٢.

٢٠ ـ نفسه ص ٣١.

٢١ ـ انظر تحليل جملة النداء ص ٣٢.

٢٢ ـ نفسه ص ٤١.

٢٣ ـ نفسه ص ١٢٤.

٢٤ . نفسه ص ١٢٦.

٢٥ . نفسه ص ١٢٤.

٢٦ . نفسه ص ١٢٤.

٢٧ . نفسه ص ٦٦.

٢٨ . نفسه ص ٦٦ – ٦٧.

٢٩ . رجحنا هذا التصوّر بناء على تقسيمه للمركّب إلى مبتدأ وخبر.

٣٠ . انظر مثلاً ابن يعيش : شرح المفصّل بيروت عالم الكتب. ج ٣ في ص ١٣٨ وما بعدها، وتجد نفس الإحالة في " النص الفكاهي في درس النحو " ص ٤٦ الهامش ٦٧.

٣١ . " النص الفكاهي "... ص ٣٦.

٣٢ . نفسه ص ٣٥.

٣٣ . نفسه ص ٣٦.

٣٤ . نفسه ص ٣٦.

٣٥ . نفسه ص ٣٨.

٣٦ . نفسه ص ٧٧.

٣٧ . نفسه ص ٨٩.

٣٨ . نفسه ص ١١٨.

٣٩ . نفسه ص ١١٩.

٤٠ . انظر محمد الطاهر بن عاشور : تفسير التحرير والتنوير. تونس الدار التونسية للنشر. ج ٣٠ ص ٣٣٦

٤١ . النص الفكاهي... ١٨٦.

٤٢ . انظر مثلاً دروس المعهد الأعلى للتكوين المستمر ١٩٨٩ وانظر كتاب النحو العربي للسنة السابعة أساسي ١٩٩٥.

٤٣ . ابن يعيش المفصل ج ٢ ص ٥٥.

٤٤ . نفسه ج ٢ ص ٥٥.

٤٥ . نفسه ج ٢ ص ٦٤.

٤٦ . ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب بيروت دار إحياء التراث العربي ج ٢ ص ٥٦٤.

٤٧ . النص الفكاهي... ١٧١.

٤٨ . ابن يعيش ج ٢ ص ٨٤.

٤٩ النص الفكاهي... ١٧١.

* * *